CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 349

JULIO 1979

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

Director

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

349

Dirección, Administración y Secretaría:

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 349 (JULIO DE 1979)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: SERGIO MERAYO.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

VANGUARDIA Y SURREALISMO EN ESPAÑA (1920-1936)

Al hablar de vanguardia artística española, se suscitan de inmediato una serie de nombres perfectamente identificables a nivel universal. Españoles fueron Picasso, Gris, Oscar Domínguez, Salvador Dalí, Joan Miró, Julio González, etc., y está fuera de toda duda la calidad de su aportación al fenómeno de la vanguardia artística europea. Un conjunto de artistas tan apreciable puede, sin embargo, confundir sobre el alcance y significación de un fenómeno como el de la vanguardia artística española, y puede confundir si se equivoca vanguardistas españoles con vanguardia española, o lo que es lo mismo, vanguardistas nacidos en España con vanguardia hecha en España. Esta obligada distinción no supone que en aquellos artistas como Picasso o Dalí, cuyo cosmopolitismo está probado por su influencia en los medios de vanguardia parisienses, no puedan estudiarse sus raíces etnográficas y culturales específicamente españolas. No obstante, aunque este ángulo de visión es también posible, no es, ni mucho menos, el único en un tema denominado «vanguardia artística española». Picasso, Dalí, Miró, etc., por muy ciertas que puedan ser sus filiaciones hispánicas, realizaron su obra al margen de la realidad histórica concreta de España, y ello nos obliga a contextualizarla en el ambiente artístico que la posibilitó y con las gentes con quienes fue compartida: Picasso hizo el cubismo en París con G. Braque, como Miró y Dalí se hicieron surrealistas al conectar con el grupo francés formado en torno a André Breton, y así podemos explicar, uno por uno, la mayor parte de los casos citados. Prueba evidente de lo que acabamos de decir es que las relaciones que estos vanguardistas españoles en París mantuvieron con su patria de origen, aquellas veces que las hubo, fueron casi siempre de índole extraartística: Picasso, por ejemplo, puede ser nombrado director del Museo del Prado o puede inspirarse en los horrores de la guerra española como tema de uno de sus cuadros más importantes—«Guernica»—, pero nada tienen que ver estos asuntos con la colaboración artística directa que mantienen con los medios culturales franceses. Pablo Picasso, mucho antes de con-

vertirse en el exilado político que fue, incluso cuando nada había ideológicamente para que no residiese en España, ya era un exilado artístico.

Pues bien, cuando hemos hecho esta advertencia sobre la necesidad de distinguir entre vanguardia artística realizada «en» y «desde» España y vanguardistas españoles, pretendíamos simplemente fijar los límites de nuestro estudio, que prescindirá voluntariamente de la obra revolucionaria de los Picasso, Miró, Dalí, etc., en la medida en que no está íntimamente ligada a la realidad cultural española del momento.

En 1925, año en que Guillermo de Torre publica *Literaturas europeas de vanguardia* y aparece en la *Revista de Occidente* el Manifiesto Surrealista, de André Breton, la exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos fue el indicio inequívoco de cierto descalabro en los medios artísticos habituales. Y no porque quienes allí expusieron fuesen jóvenes vanguardistas irreverentes (ni Vázquez Díaz, ni Barral o García Maroto pasaban precisamente por tales), sino porque constituían el primer intento corporativo de gran porte desde que en 1911 se fundara la Sociedad de Artistas Vascos, y no menos porque al pie del manifiesto redactado para la ocasión figuraban, entre otros nombres, los de Manuel Abril, Bergamín, García Lorca, Moreno Villa y Guillermo de Torre, poniendo así en evidencia una voluntad común de renovación de la cultura española.

En el apogeo de la dictadura de Primo de Rivera, este saneamiento cultural era ya, indisolublemente, un proyecto político; por eso, del mismo modo que la Asociación de Intelectuales al Servicio de la República reunió antes de 1931 a gentes muy dispares, a despecho de sus diferentes generaciones y políticas, las tareas de la vanguardia también agruparon criterios distintos y posiciones que más tarde resultarían contrarias, enemigas incluso— ¡y no olvidemos que en España tal enemistad lo fue con las armas en la mano! —. No se equivoca Rafael Alberti en sus memorias *(La arboleda perdida)* cuando dice que en los años anteriores a la proclamación de la República la identidad de los miembros de su generación era todavía imposible: sin embargo, no parece que el problema quedara resuelto cuando las luchas políticas confinaron a cada cual en su papel. Al menos, en el caso de las artes plásticas, que es lo que aquí nos ocupa, no podemos decir que el confuso vanguardismo que reflejan el «Manifest Groc» o las encendidas proclamas de Giménez Caballero desde *La Gaceta Literaria* quedara despejado en 1931; por el contrario, España es seguramente el único país en que podemos encontrar surrealistas de derechas, como Salvador Dalí o Ponce de León.

Hemos hablado ya de cómo la vanguardia española no es un conjunto de opciones más o menos encontradas, sino un proyecto regeneracionista indiferenciado. Cuando en el número 82 de *La Gaceta Literaria,* Pérez Ferrero inicia su encuesta sobre «¿Qué es la vanguardia?», prácticamen-

te todas las contestaciones dan por supuesta la homogeneidad de ese concepto. Mientras en Europa los constructivistas conservadores, «Cercle et Carré», por ejemplo, se encarnizan con el surrealismo, en Madrid, el «Grupo Constructivo», que animaba Torres García, comprende a pintores como Manuel Angeles Ortiz, Moreno Villa o Maruja Mallo (¡con razón comentaba Guillermo de Torre que el título era «aproximativo nada más»!).

Aunque las efusiones maquinistas y deportivas de los futuristas, el desparpajo de Picasso, los refinamientos neocubistas, la tramoya surrealista y el populismo castizo, que parece ser la aportación más típicamente española a la vanguardia internacional, se entretejen a veces en la obra de un mismo artista, hasta hacernos perder toda pretensión clasificatoria, no es imposible establecer los orígenes de nuestra vanguardia y seguir sus principales directrices. Tras el episodio modernista, que en Barcelona tiene extraordinaria importancia, el lejano magisterio de Picasso o, en un segundo término, de Juan Gris y María Blanchard, encaminará hacia París a gran número de jóvenes pintores: Manuel Angeles Ortiz, Bores, Cossío, González de la Serna, Olivares, Palencia, Peinado, Togores, Viñes... En realidad, el mito picassiano, la fascinación que ejerció sobre los artistas e intelectuales españoles, comprende una serie de episodios que van, desde la fundación de *Arte joven* en Madrid, primera de las grandes revistas de vanguardia, hasta el nombramiento de Picasso en 1936 como director del Museo del Prado.

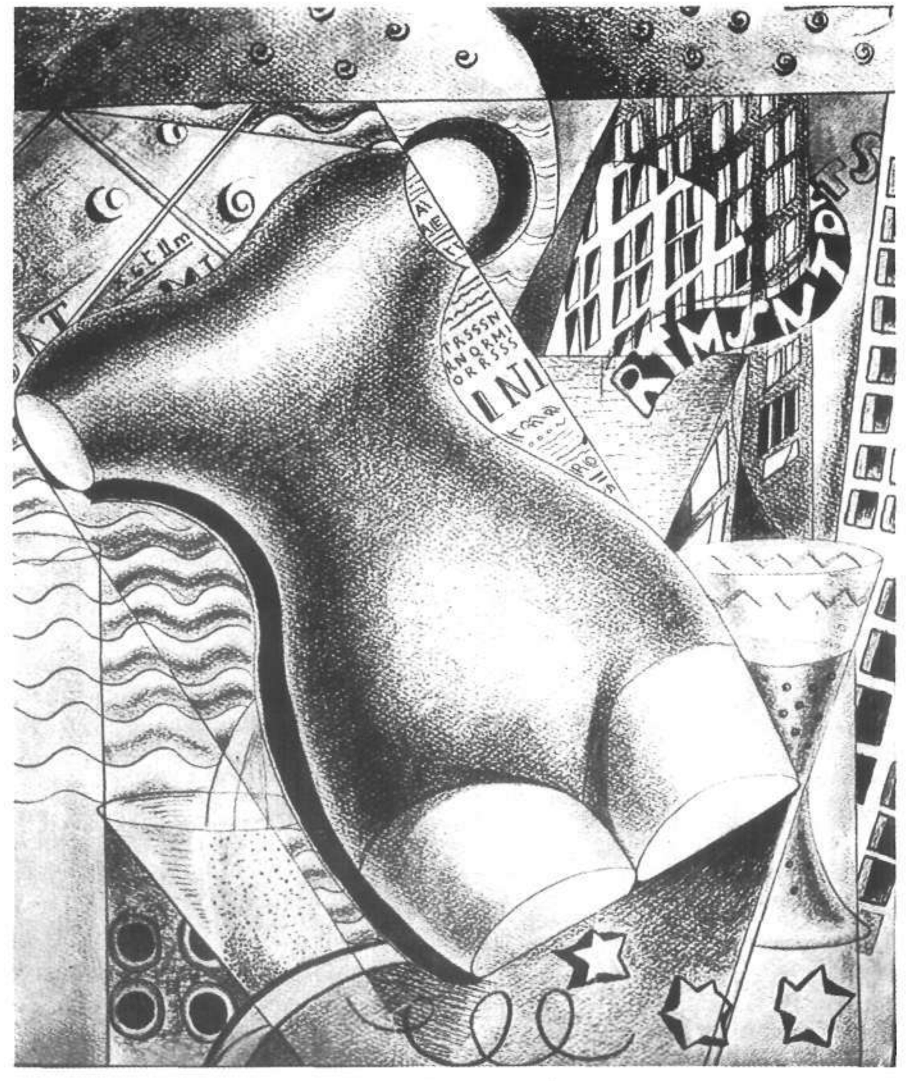
Las novedades cubistas habían sido bien acogidas en Barcelona, donde en 1912 las Galerías Dalmau habían organizado una gran exposición, que reunía obras de Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris y Marcel Duchamps; en Madrid, Vázquez Díaz, que había vuelto de París en 1918, difundió un cubismo templado y atrayente (Isaías Díaz y Caneja han sido discípulos suyos). Sin embargo, Picasso era mal conocido, o lo era por medio de fotografías, según testimonio de Moreno Villa, lo que no fue obstáculo para que su nombre y su obra fueran esgrimidos tanto por los simples partidarios de la vanguardia artística, como por quienes veían en él un claro exponente de la proyección universal de lo español: un nuevo Goya. Cuando volvió a España en 1934, todos vieron en él al «cirujano de hierro» del arte nacional, hasta el punto de que llegó a fraguarse una legendaria entrevista con el fundador de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, supuestamente deseoso de atraérselo a sus filas.

Si el mito picassiano fue decisivo para la consolidación de la vanguardia en España, no podemos decir que la pintura de Picasso tuviera demasiados seguidores. Hubo, sin duda, cubistas o, propiamente, raro es el pintor español que no hizo cubismo en uno u otro momento; pero

este cubismo español de los años veinte a treinta es ya un ejercicio virtuoso. Los espléndidos bodegones de Bores, Palencia o González de la Serna desconocen el furor iconoclasta del primer cubismo picassiano; están más próximos a Gris o al Braque de entreguerras. Capítulo aparte merecen la evolución de Vázquez Díaz hacia el cubismo académico, que en los frescos de Moguer (1927) pretende incorporar elementos de la vieja tradición barroca, de Zurbarán especialmente, o incluso el empleo restringido de las fórmulas cubistas por parte de pintores como Ramón Gaya, Maruja Mallo y Moreno Villa, empeñados en un tipo de pintura populista, teñida en ocasiones de surrealismo.

Con Picasso como telón de fondo, los intereses de la vanguardia artística española eran ya en 1925 muy diversos. Hemos señalado que ese año la *Revista de Occidente* publicaba el Primer Manifiesto Surrealista, pero no que Aragón venía a Madrid para dar una conferencia en la Residencia de Estudiantes, la prestigiosa institución reformista por la que pasaron Lorca, Moreno Villa, Dalí y Buñuel. En el caso del surrealismo, como en tantos otros, el papel que desempeñaron las nuevas revistas fue decisivo: *Alfar* (1921), *L'amic de les Arts* (1926) o *La Gaceta Literaria* (1927) hicieron posible que una serie de acontecimientos aislados (la presencia de Picabia en Barcelona en 1922; la traducción de *El poeta asesinado,* de Apollinaire, en 1924, etc.) y el impulso provocador de personalidades aisladas (Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna) se articularan en una experiencia cultural compartida por los jóvenes poetas de la generación de 1927 y por pintores como Salvador Dalí o Maruja Mallo. El surrealismo estaba ya de moda cuando en 1928 Buñuel y Dalí ruedan *Chien andalou,* y cuando Dalí, Gasch y Muntanyá firman el «Manifest Groc». Pero cuál no será nuestra sorpresa cuando vemos que éste se cierra con una lista de poetas y pintores que reúne a Picasso, Breton, Eluard, De Chirico, Ozenfant (!) y Maritain (!!). Al año siguiente, una joven de diecisiete años, Angeles Santos, pinta «Un mundo cuadrado», apoteosis del surrealismo y del expresionismo al mismo tiempo, provocando un escándalo no menos aparatoso que el suscitado en 1928 por la exposición del cubista Pelegrín en la Biblioteca Nacional de Madrid.

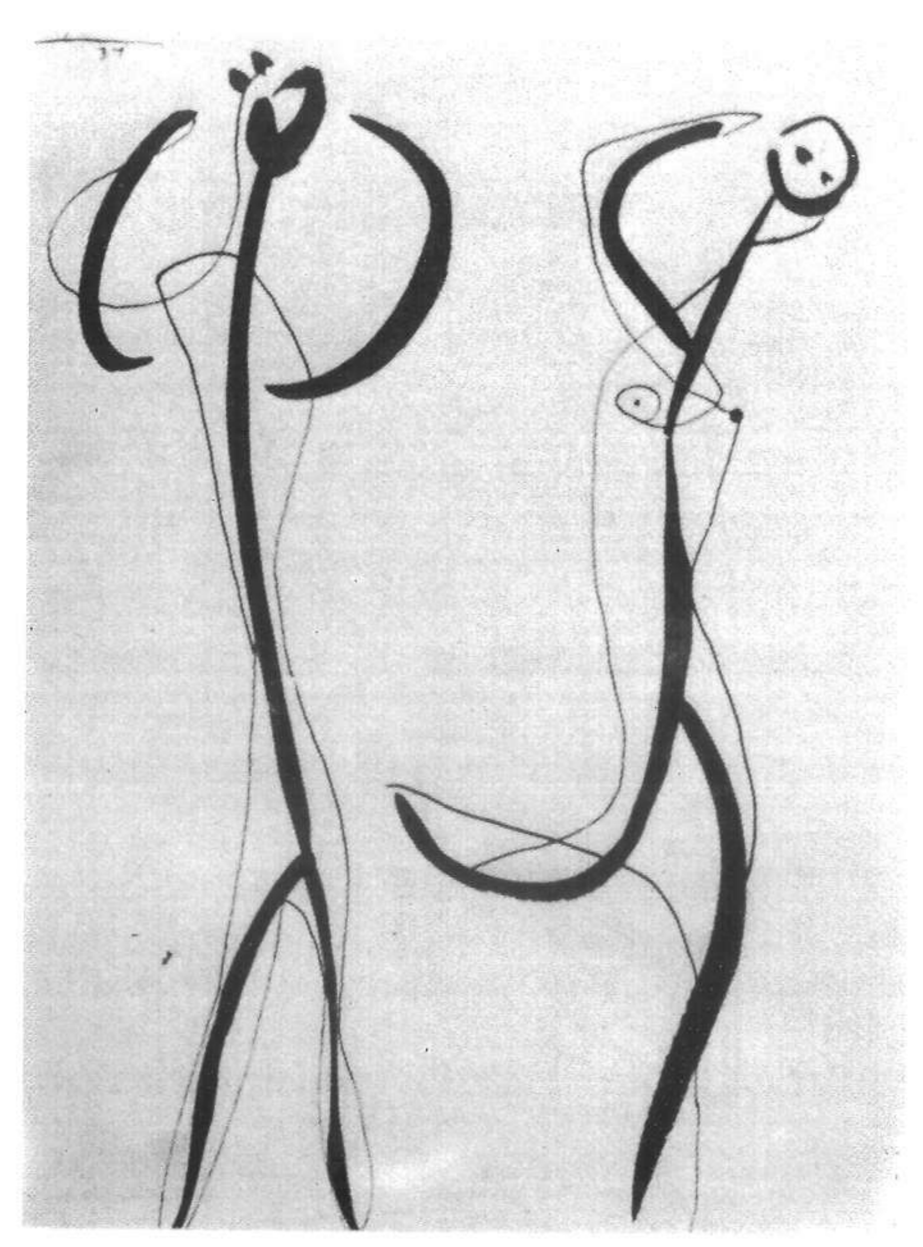
Si pretendiéramos resumir en dos puntos principales la situación del arte español a fines de la década de los veinte, nos bastaría con atenernos a lo que en 1928, desde las páginas de *La Gaceta Literaria,* proponía el crítico Sebastiá Gasch: la hermandad de plástica y poesía y la «fusión del cubismo y del superrealismo». En relación con lo primero, diremos que las revistas poéticas acogen a los pintores, y las revistas de arte, a los poetas; que los poetas pintan (Lorca y Moreno Villa) y los pintores se convierten en poetas (Alberti), y que los manifiestos, como entre



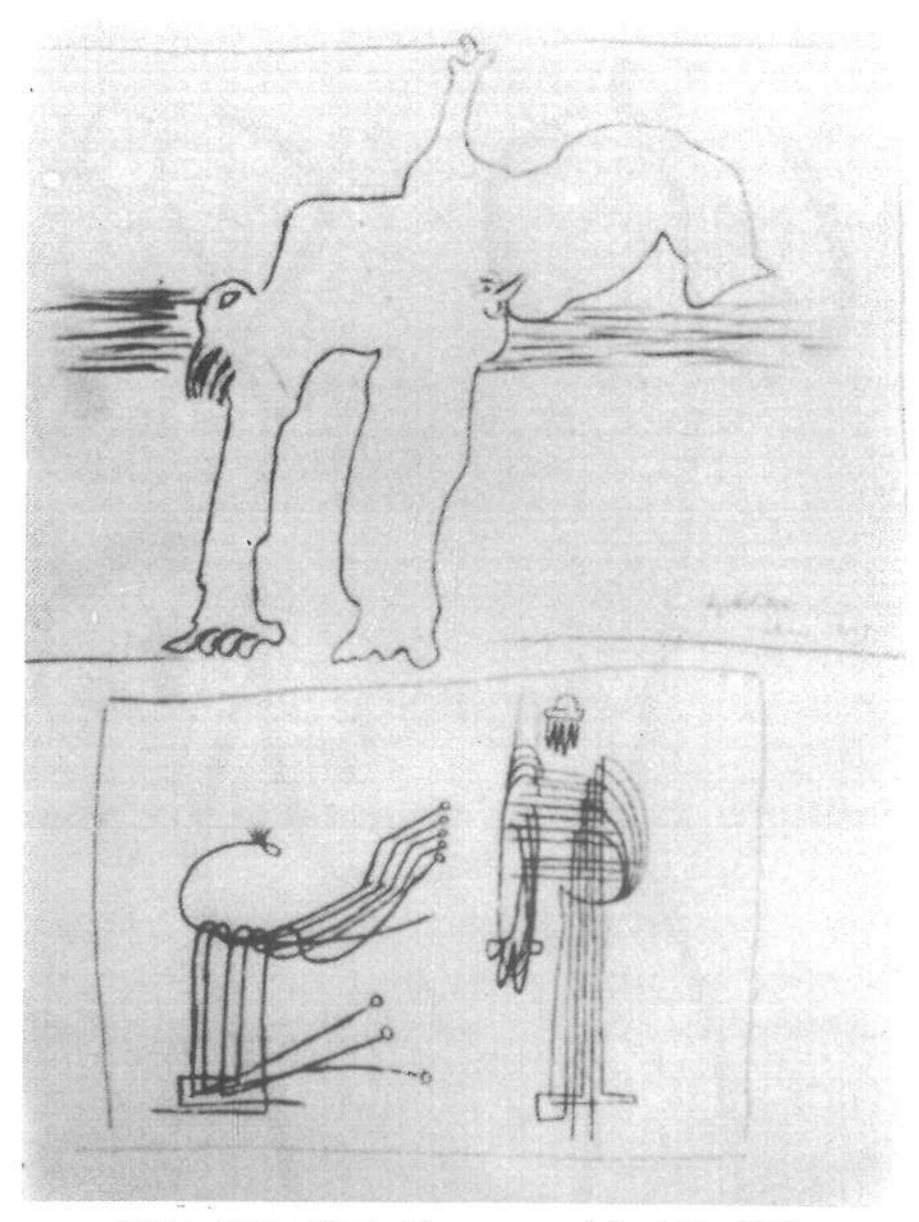
MARUJA MALLO: *Estampa urbana* (1927).



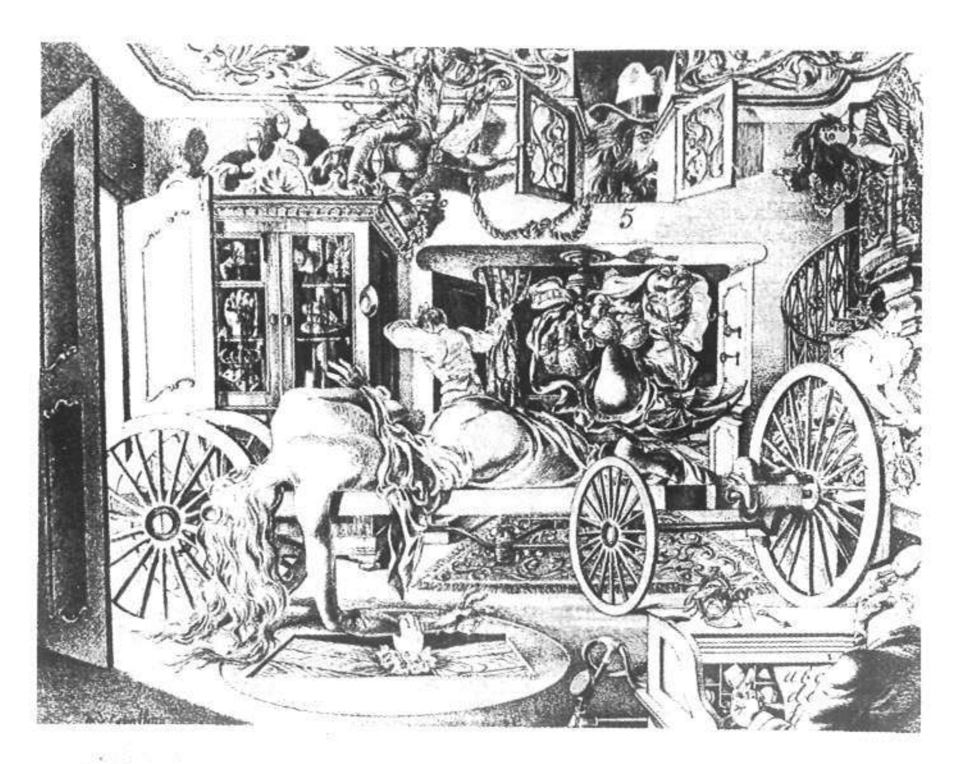
SALVADOR DALÍ: *Composición surrealista.*

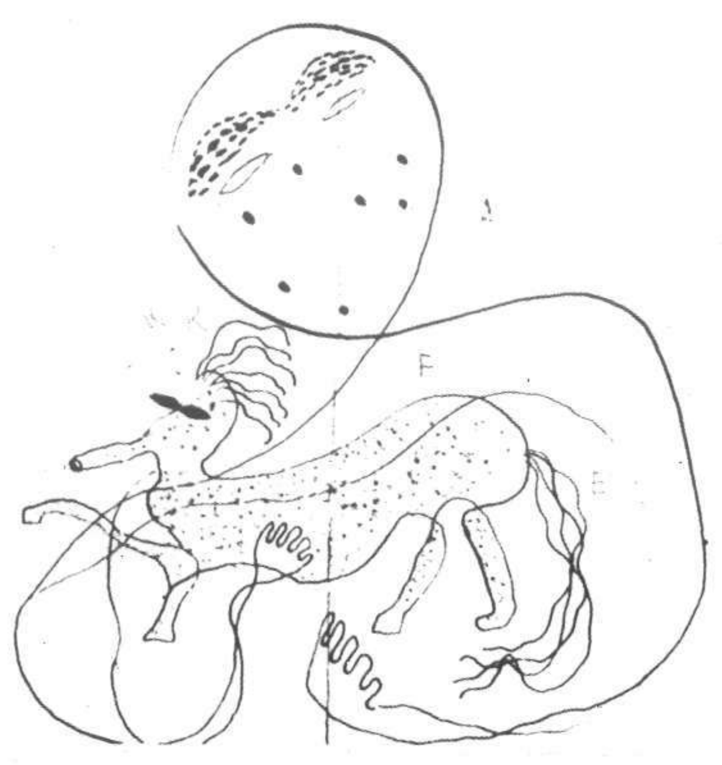


BENJAMÍN PALENCIA: *Figuras* (1931).



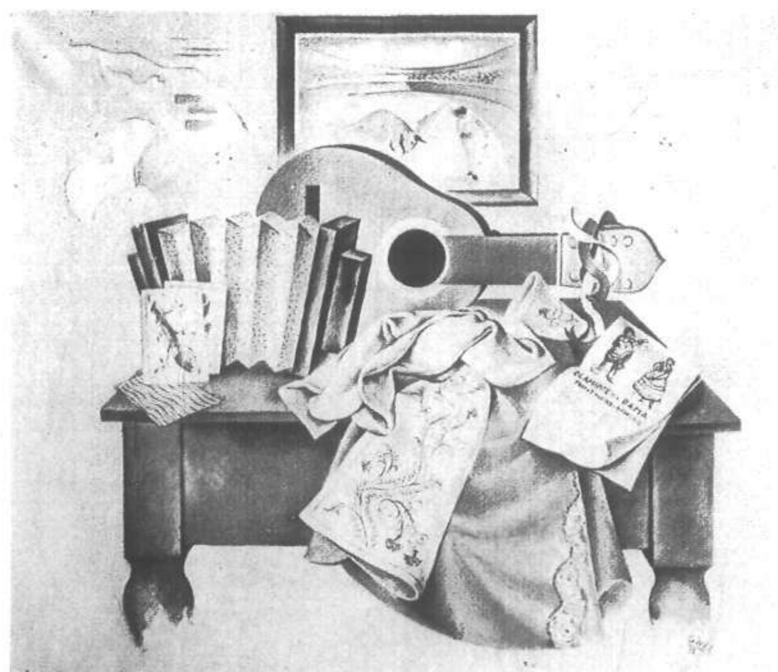
MANUEL ANGELES ORTIZ: *Figura y composición cinética* (1927).





Arriba: JOSÉ CABALLERO: *Los vicios estériles* (1935).
Abajo: FEDERICO GARCÍA LORCA: *Dibujo.*





Arriba: ALBERTO: *Boceto para el decorado de «La romería de los cornudos»*.
Abajo: RAMÓN GAYA: *Bodegón de la guitarra y el capote* (1927).

los surrealistas franceses, se firman al alimón, en busca de un frente común. En cuanto al segundo punto, el particularísimo sincretismo de la vanguardia española, baste con advertir que es algo más que un espejismo de los críticos o cierto confusionismo en las largas listas de advocaciones que cierran los manifiestos y las proclamas. Por otra parte, la equívoca concurrencia de cubismo y surrealismo se complica con un tercer factor, ya apuntado más arriba: la existencia de una corriente populista totalmente versátil, pero muy preocupada por expresar pictóricamente el mundo plebeyo o campesino. Las «estampas» y cuadros de Maruja Mallo sobre ferias y verbenas ofrecían una solución aceptable al viejo conflicto entre la necesidad de afirmación de lo español y los peligros provincianos del casticismo, circunstancia que explica el interés que despertaron en un Giménez Caballero, fascista y vanguardista en una sola pieza, o el que Ortega les dedicase en 1928 la única exposición que celebró *La Revista de Occidente.* En un terreno muy distinto, la Escuela de Vallecas, que fundaron en 1926 Palencia y Alberto Sánchez, pretendió devolver al paisaje rural castellano y a los materiales campesinos la relevancia estética e ideológica que a la Andalucía marinera y agitanada habían concedido los poemas de Alberti y García Lorca. Ajenos a un compromiso explícito con el cubismo o el surrealismo, Palencia y Alberto supieron apropiarse de todo aquello que pudiera servir a su propósito de constituir una vanguardia de luces, colores y temas típicamente españoles: es el caso de los figurines y decorados de Palencia para *El Gran Teatro del Mundo,* de Calderón, inspirados directamente en los «Beatos» mozárabes.

En 1931, las conmociones políticas tendrán—¿cómo no?—graves consecuencias en la situación de la vanguardia española. La República venía a cumplir las aspiraciones políticas del reformismo de izquierda, pero también las de todos aquellos artistas e intelectuales que habían soñado durante años con la oportunidad de poner en manos del pueblo el patrimonio lúcido y crítico de una vanguardia asediada hasta entonces por el cerrilismo oficial. Este es el sentido del Manifiesto que la Sociedad de Artistas Ibéricos, legalmente constituida y con nuevos miembros, suscribe en 1932. Las dos revistas que entonces se fundan, *Gaceta de Arte* (órgano de la facción surrealista de Tenerife) y *Arte* (órgano de los Ibéricos), vuelven una y otra vez sobre los que consideran principales objetivos de una nueva estrategia política en relación con las artes: desmantelar el sistema docente de la Academia, remozar el caduco Salón de Otoño y recabar para el arte nuevo la protección del Estado. Pero las cosas fueron mucho más despacio: las exposiciones nacionales no dieron facilidades a los jóvenes pintores (la delegación española en la Bienal de Venecia de 1936 era perfectamente ecléctica), y sólo en plena

guerra, en 1937, decidió el gobierno republicano confiar a la vanguardia el pabellón español en la Exposición Internacional de París: «Guernica», de Picasso; «Montserrat», de Julio González, y «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella», de Alberto, son algunas de las obras que allí estuvieron presentes.

Si entre 1920 y 1930 los intereses de la vanguardia española giran fundamentalmente en torno al cubismo, a partir de 1931, el surrealismo gana cada vez más adeptos. Sin embargo, frente a la militancia surrealista del grupo de Tenerife o del grupo catalán, que, a caballo entre Barcelona y París, encabeza Salvador Dalí, la fundación de A. D. L. A. N. (Asociación de Amigos de las Artes Nuevas) en 1933 señala la supervivencia de las fórmulas conciliadoras de la generación anterior, cuyo prestigio estaba ya consolidado. El surrealismo español, confuso todavía en 1928, según veíamos a través del «Manifest Groc», es perfectamente ortodoxo en 1931. Entre tanto, Dalí se ha incorporado al grupo de París (1929) y Lorca anda escribiendo *Poeta en Nueva York*. Oscar Domínguez, en Canarias; Massanet, Planells, Remedio Varo, Esteban Francés y Cristófol, en Barcelona; José Caballero, Ponce de León y Gregorio Prieto, en Madrid, y González Bernal y Alfonso Buñuel, en Zaragoza, constituyen ya, con mayores o menores titubeos, un surrealismo coherente y programático que se inspira directamente en Dalí y en los surrealistas franceses. Sin que esto suponga ignorar las aportaciones al surrealismo español de pintores conocidos en los veinte, como Moreno Villa, Maruja Mallo, Palencia, Alberto o, por supuesto, Miró.

Contra todo sectarismo, esta eclosión surrealista, que culmina en 1935 con la presencia en Tenerife de Breton y Péret, y en 1936 con una exposición de Max Ernst en el Museo de Arte Moderno de Madrid, nunca rompió con la sólida, aunque equívoca unidad de la vanguardia española; se limitó tan sólo a enriquecerla. Si repasamos la lista de pintores que trabajaron para el teatro universitario «La Barraca» (Santiago Ontañón, Ramón Gaya, Ponce de León, Benjamín Palencia, Alberto, José Caballero, Norah Borges y Manuel Angeles Ortiz) comprobaremos que la disparidad de tendencias no se reñía con el común deseo de hacer arte de vanguardia y, en este caso concreto, ponerlo al servicio de una empresa de acentos populistas. De realismo político, ya que no de populismo, podríamos motejar a un sector de la vanguardia española que, en estos años de fuertes tensiones entre izquierdas y derechas, buscaba formas explícitas y contenidos polémicos; sector que desempeñaría una importante baza durante la guerra en revistas y medios de propaganda y que podrían representar pintores como Souto, Ferrer, el cartelista Renau, Rodríguez Luna, Gaya o Moreno Villa. Pero si la participación de los pintores republicanos en las tareas de guerra fue continua y rele-

vante, como lo fue también en zona nacional la de José Caballero, el trágico fin de los combates aniquiló treinta años de febril actividad creadora. A los que no cayeron entonces les esperaba el silencio o el exilio.

La serie de consideraciones generales que hemos venido esbozando en torno al fenómeno general de la vanguardia artística española, nos sirven ahora para encuadrar más pormenorizadamente la significación del surrealismo español. En este sentido cabe reseñar, en primer término, la dificultad de diferenciar, históricamente, el surrealismo español de esa actitud de vanguardismo que aglutinó de un modo indiscriminado los esfuerzos creadores de los jóvenes artistas españoles de los años veinte y treinta. Ya lo explicábamos con claridad en nuestra introducción a la exposición «Surrealismo español» (Galería Multitud, Madrid, 1976), cuando tratábamos de comparar el surrealismo español con su modelo francés: «En primer lugar, hay un elemento que diferencia el *modo* de la experiencia histórica surrealista española de la francesa, que evidentemente es la referencia obligada de casi todos los restantes movimientos nacionales. Este elemento consiste en que mientras el surrealismo francés surgía de una tradición de vanguardia perfectamente asumida y de la consciencia de su insatisfacción, su importación española se confunde indiscriminadamente en el conglomerado vanguardista y en su lucha solidaria frente a las estructuras académicas y las tradiciones decimonónicas de un arte oficial y de unos artistas cargados de buena conciencia. El surrealismo español jamás tuvo ese peso específico que caracterizó a su homónimo francés y se mezcló sin dificultad no sólo, como decíamos, con otros movimientos de vanguardia, que en Francia eran considerados como irreconciliables, sino que frecuentemente en un mismo artista convergían simultáneamente diferentes ismos. Véase, al respecto, cómo los surrealistas españoles que permanecieron en España difícilmente pudieron ofrecer una obra clara y totalmente surrealista, en contraste con la coherencia de los surrealistas españoles integrados a la ortodoxia internacional (Dalí, Miró, Domínguez...). Tal situación viene, por si fuera poco, avalada por la confesión de la mayoría de los propios vanguardistas españoles, que coinciden unánimemente en certificar las inexistencias de un surrealismo programático—es decir, consciente y coherente—en nuestro país. Esta situación es reconocida también por casi todos los estudiosos del tema, que se ven obligados a distinguir entre una consciencia y una práctica surrealistas, y así, como muy certeramente plantea uno de ellos, V. Bodini, "en un plano, la absoluta carencia teórica e ideológica, la falta del más pequeño texto o admisión que revela una toma de posición consciente; en otro plano, en cambio, tal cantidad de surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la poesía francesa correspondiente". Por lo demás, en ninguna de las tres

ciudades españolas en las que podemos reconocer un mayor número de actividades surrealistas—Barcelona, Madrid y Tenerife—existió apenas un grupo con consciencia de surrealismo militante al modo francés, por más que los contactos y la influencia de éste se dejara sentir en numerosísimas ocasiones. Surrealistas de carné sólo los hubo en París, y desde París hasta la segunda guerra mundial».

No resulta demasiado difícil, aunque quizá sea ocioso, confirmar con diferentes ejemplos concretos lo que acabamos de exponer. Véase si no la paradójica fascinación que ejerció en 1933 Joaquín Torres García sobre los titubeos surrealistas iniciales de jóvenes artistas, como Maruja Mallo, Manuel Angeles Ortiz, Luis Castellanos o José Caballero, fascinación ésta incomprensible, como dijimos más arriba, en el contexto francés, donde los surrealistas polemizaban acremente con *Círculo y cuadrado*. De manera que uno de los pintores citados—Luis Castellanos—resume así sus primeros escarceos vanguardistas: «Hacia los dieciséis años comienzo a sentir la inquietud de saber qué cosa es el *arte nuevo*. Amigos, revistas, conversaciones, todo vago e impreciso, me van abriendo un nuevo mundo, que me sugestiona. Hay en esta época ciertos acercamientos surrealistas de los que conservo cuadros y algún dibujo. En el año 1933 llega a Madrid el pintor uruguayo Joaquín Torres García, un veterano del movimiento poscubista, que dotado de uno de los talentos más claros que he conocido, ordena, somete a juicio y verdadero conocimiento de causa todo mi enredoso criterio moderno». Como vemos, para Luis Castellanos no resultaba difícil conciliar sus iniciales escarceos surrealistas con el rígido sistema constructivista de Torres García, porque para él surrealismo y constructivismo no eran sino jalones accidentales de una meta superior, que denominaría Arte Nuevo: «Lo que importa subrayar es el camino que ha conducido a una importante suma de mentalidades a este nuevo plano de aptitud creadora. Independientemente de su teórica formalista—bien aleccionadora y depurativa, por otra parte—, el Arte Nuevo—entiéndase de Cézanne a Dalí—tuvo la especial virtud de resucitar una realidad, un ámbito espacial saturado de algo esencialmente distinto al aire consabido y verídico de la pintura impresionista o anecdótica del siglo XIX». Surrealismo y constructivismo, Cézanne y Dalí, todo puede ser mezclado con tal de que sirva al único fin de destruir los convencionalismos académicos tradicionales. Gabriel García Maroto, por su parte, cuando en 1930 imagina un cambio político que sirviera para imponer un revolucionario plan de transformación artística en España, señala a los «viejos artistas» como los peores enemigos, aquellos «a quienes los acontecimientos políticos sorprendieron tejiendo el tema conocido, es decir, el tema del españolismo a todo trance, el tema sobrado de la tradición española, la canción

de un nacionalismo que ningún artista de raza puede aceptar jamás...». Ahora bien, cuando este revolucionario, tras denunciar el casticismo de pandereta, nos describe lo que serían las exposiciones de la última vanguardia, que imagina ubicadas en la «Gran Barraca de Madera» del Prado, ve allí a «Picasso, Gris, Pruna, en obras diversas definidoras de la inquietud perenne de sus autores respectivos; allí a Miró, Manolo Angeles Ortiz, Kisling, Kohl, Dufresne, Dunoyer de Segonzac, Los Dufy, Utrillo, y caminando hacia el polo frío, a Derain, con cuatro obras de cristalización delicada y sorprendedora».

¿Qué significado tiene esta confusa mezcla de autores y tendencias? Ya hemos adelantado algo sobre el carácter de lucha antiacadémica de la vanguardia española, que se anuncia más que como una simple tendencia particular, como Arte Nuevo, Arte Moderno: las precisiones y compromisos tendrán necesariamente un contexto más cosmopolita, París fundamentalmente. Fue allí precisamente donde acudieron la mayoría y donde tuvieron que definirse los vanguardistas españoles. Alberto Sánchez, el gran escultor creador de la Escuela de Vallecas, describió la situación, sobre todo a raíz de la Exposición de Artistas Ibéricos: «Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos Benjamín Palencia. Palencia y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París».

Por eso, cuanto más se tenga en cuenta el carácter de vanguardismo y no de vanguardias del arte español del primer tercio de siglo, mejor se podrá perfilar el carácter del surrealismo que se hace en España. Es fundamental, al respecto, distinguir, por ejemplo, en el contexto general de la afirmación vanguardista, entre «los felices veinte y los hoscos treinta», tal y como lo ha hecho acertadamente J. C. Mainer: «Una sensación de hastío y de incomodidad se iba abriendo paso en la intelectualidad española, y uno de sus síntomas fue precisamente esa ampliación nerviosa de horizontes vitales, que unas veces se buscaban en nuevos paisajes políticos y otras en inéditos panoramas morales, como los que proponía la investigación surrealista». En efecto, sólo cuando se produjo esa aceleración histórica de acontecimientos que conllevó la proclamación de la Segunda República y comenzaron a radicalizarse las posturas—«esa ampliación nerviosa de horizontes vitales»—aparece más patente la insuficiencia del primer vanguardismo cosmopolita y deportivo: en ese ambiente de compromiso y urgencia fructificaría lo mejor del surrealismo español, que se ofrecía como la alternativa radical dispuesta a dar al traste con aquellas tendencias artísticas precedentes que limitaban la revolución a liquidar la figuración y a una tan fanática como imprecisa exaltación de la técnica. Se proclamaría entonces la ne-

cesidad de un nuevo espíritu o «humanización» de las artes, justo lo contrario de esa «deshumanización» que brillantemente sintetizara el filósofo Ortega y Gasset como lo prototípico del arte vanguardista de los años veinte. No cabe duda sobre el protagonismo del surrealismo en este nuevo cambio de rumbo: allí donde se produjo—Barcelona, Tenerife y Madrid, sobre todo—, la transformación y la polémica alcanzaron un mayor brío, una mayor originalidad. Ciertamente, Fernando Vela había traducido en *Revista de Occidente* el Manifiesto de Breton sólo un año después de su publicación en Francia (1924); sin embargo, sólo en el contexto de esos agitados y hoscos años treinta se pudo ver desarrollarse, al margen de incursiones accidentales, una verdadera propaganda de agitación surrealista: sin la referencia a la crisis que aflora con el cambio de década sería totalmente inexplicable el sentido del peculiar movimiento surrealista español.

Resultaba interesante recordar, en este caso, el desapego irónico con que ya comenzaba a tratar al cubismo, auténtico artículo de fe para el vanguardismo de los veinte, el Dalí de la Residencia de Estudiantes, compañero y amigo de García Lorca, Buñuel, Pepín Bello, Eugenio Montes. Describe Dalí, en sus *Confesiones inconfesables,* su incorporación al grupo citado precisamente a costa de las pinturas cubistas que se hallaba pintando por aquel entonces y que sorprendieron, con un guiño de complicidad, a Pepín Bello, el cual inmediatamente «habló de su asombro con los otros, que me creían retrógrado, y fueron felices al conocer mi vanguardismo. En realidad, si hubieran sabido que yo practicaba aquella fórmula por el deseo de comprender los valores del figurativismo y del realismo, la ciencia exacta del dibujo y de la perspectiva, más que por voluntad de abstracción y de provocación, hubieran quedado mucho más asombrados». He aquí cómo la que fuera fórmula escandalosa se convierte en ejercicio académico de estilo. Así lo vio también Sebastián Gasch, al filo de los treinta, en su artículo-balance sobre el cubismo publicado en *Verso y Prosa,* donde subraya el valor «formal» e histórico del citado movimiento: «La principal objeción que se ha hecho al cubismo ha sido la de haber engendrado un arte abstracto y deshumanizado. Ya hemos visto, sin embargo, que habiendo desaparecido la pintura, fue necesario reconstruirla empezando por la abstracción básica. Hoy, recreada la pintura, los sucesores del cubismo han humanizado ya la primitiva abstracción con alusiones más o menos directas a la realidad. Y el cubismo tiene un valor inmenso de reacción y de tránsito que nadie se atreve ya a regatearle».

En cualquier caso, tal y como lo hemos venido advirtiendo, la difusión del surrealismo en España no es uniforme. Si nos limitamos al período cronológico que va desde 1930 a 1936, el único posible para de-

tectar cierto surrealismo programático en el país, tan sólo Barcelona puede dar testimonio de militancia surrealista, ya que el importante núcleo tinerfeño en torno a *Gaceta de Arte* está marcado por el aislamiento insular y el exotismo, y en Madrid, la producción surrealista, a veces muy importante, jamás consiguió destacarse con nitidez del conglomerado vanguardista. Por otra parte, si el surrealismo español tuvo una extensión limitada, su intensidad, salvo excepciones contadas, fue más bien tenue: se aceptaba lo más genérico de su programa. De ello nos dan fe, a modo de ejemplo, dos importantes artículos, publicados en 1931 y 1935, respectivamente, con el título de «Superrealismo», y cuyos autores fueron Guillermo Díaz-Plaja y Manuel Abril. En uno de ellos, Guillermo Díaz-Plaja, comentando la novela de *Azorín* titulada precisamente *Superrealismo,* compara al movimiento con el Romanticismo: «ambos... implican una victoria del Yo espiritual por encima de todas las normas de estética y razón»; en el otro, el de Manuel Abril, la referencia es todavía mucho más genérica: «El principio del subrealismo no hace más que recordarnos que el arte no consigue su eficacia sino cuando repercute en los estratos profundos del ser individual. Nos recuerda, por tanto, que la razón última de toda obra artística—o sea, de toda obra plástica—no está en lo discursivo, sino en lo inefable, si bien lo inefable tiene, sin embargo, que ser sugerido por palabras sujetas a medida y sujetas a precisión». Ambas publicaciones, de finura y penetración indudables, tienen básicamente una finalidad pedagógica, pretenden explicar qué es el surrealismo y no hacer surrealistas; en una palabra: están escritos «desde fuera». En realidad, sólo en Barcelona, y casi siempre apareciendo al fondo la figura de Dalí, nos encontramos con surrealistas fanáticos. También con revistas que hacen suyos los manifiestos y las publicaciones surrealistas. Tal es el caso, por ejemplo, de *Helix,* cuyo número 4 (mayo de 1929) dedica ya un artículo de Díaz-Plaja a polemizar en torno al significado del surrealismo, así como un par de textos poéticos de Buñuel, apareciendo publicada en el número 10 la importante conferencia de Salvador Dalí—«Posición moral del surrealismo»—, que había sido pronunciada el 22 de marzo de 1930 en el Ateneo de Barcelona. Añádase a esto, y en el mismo número citado, un artículo de Concepcio Casanova en el que se afirma que «el surrealismo hace lo único bueno que hoy se puede hacer: despertar a la gente, desenmascararla»; además, una amplia reseña de Joan Ramón Masoliver dedicada a comentar «El perro andaluz», de Buñuel y Dalí. Importantísimo también fue el número 31 (marzo de 1929) de *L'amic de les arts,* escrito entre Sebastián Gasch, Lluis Montanyá, J. V. Foix y, sobre todo, Salvador Dalí, en un tono de provocación totalmente agresivo, rematado en la última página con una conversación entre Dalí y Buñuel: *S. Dalí:*

«¿Crees que lo más reciente de la actual producción espiritual, Picasso, Miró, etc., se mueve dentro del arte o representa una serie de actividades fuera por completo de ese terreno?» *L. Buñuel:* «Picasso, aceptando lo que ya *todo el mundo acepta,* se puede perfectamente encajar con toda la tradición artística. Es un gran pintor más en la Historia del Arte. Pero en modo alguno se le puede considerar como pintor antiartístico. Me extraña vuestra incondicionalidad respecto a él. Empezando por Breton. Miró, en cambio, se mueve en campos muy distintos. Yo tendría en mi casa cuadros tuyos y de Miró y, en cambio, no ensuciaría mi pared con un cuadro del Greco ni de Picasso.»

Podríamos seguir citando otras publicaciones catalanas que en aquellos años dedicaron cierta atención al fenómeno surrealista, aunque quizá sea más interesante aludir simplemente al número del *Bulleti de l'Agrupament Escolar* dedicado enteramente al surrealismo (núm. 7-9, julio-septiembre de 1930), con más de veinte artículos firmados por S. Gasch, Masoliver, C. Casanova, J. L. Cano, R. Llorenç, Gómez de la Serna, J. V. Foix, Giménez Caballero, R. Buendía, Díaz-Plaja, Altolaguirre, Clavería y Dalí, entre otros. Pero quizá lo más interesante de este número extraordinario sea el tono autocrítico con que lo inicia Gasch, el cual, recogiendo la denuncia de Díaz-Plaja contra la «moda» surrealista y comentando las opiniones de Dalí, que veía en este movimiento artístico «la eclosión del estado de espíritu más intensamente espiritual que se haya registrado» y «la terminación gloriosa de una época de dudas estériles y tentativas infructuosas», confiesa sus dudas al respecto indicando que sufrirá la misma suerte que el cubismo: un iniciador genial—Picasso y Miró, respectivamente—y unos seguidores mediocres. La conclusión de Gasch es bastante significativa: «En efecto, ante este estado de cosas, creo cada día con más intensidad en la absoluta necesidad de aceptar al hombre y negar la tendencia. Creo ciegamente en Miró, en Dalí, sincero, insobornablemente sincero, sincero a pesar de sus continuas *volte face.* Creo ciegamente en todas las fuertes personalidades. Pero he perdido ya la fe en cubismos, superrealismos, realismos mágicos y en todos los 'ismos' que se puedan presentar en el futuro». Pero inmediatamente después del artículo de Gasch, aparece el de Masoliver—«Posibilidades e hipocresía del surrealismo en España»—, cuyo título, por cuanto se plantea el análisis de lo mismo que tratamos nosotros en este trabajo, deja ya entrever su extraordinario interés. Pero es que, además, se trata de un balance crítico, a nuestro modo de ver, insuperable. En él, Masoliver, tras trazar una inteligente y muy bien informada panorámica de la historia del surrealismo francés, se pregunta si las tentativas hechas en España pueden o no ser consideradas como tales: «Si de lo que se está hablando es, como lo he exi-

gido, del surrealismo presente, evidentemente que no», contesta él mismo. Revisa a continuación de manera sistemática toda la historia de la vanguardia española y concluye, acertadamente, después de distinguir entre una práctica, más o menos surrealista por el empleo de temas o técnicas divulgadas por el movimiento, aquella que se sirve de la inspiración del subconsciente para hacer arte, los «subconscientistas», y una teórica surrealista, «que hace obra de tesis» y que, sirviéndose de una u otra técnica, «trabaja por la revolución moral y social». Pues bien, considerando el último punto de vista como el único legítimo, Masoliver puede llegar a afirmar, según creemos, correctamente, que «los únicos surrealistas activos, auténticamente surrealistas, son—en España—Luis Buñuel y Salvador Dalí. Ellos han sido los únicos que han sacrificado un montón de realidades para someterse a la acción colectiva». Reconozcamos, con Masoliver, que sin semejante sacrificio, que no es otro que el que da la conciencia de grupo, resulta vano hablar de un surrealismo programático, el único que puede ser considerado correctamente como tal. No nos puede resultar extraño entonces que Masoliver, una vez que hiciera un análisis tan lúcido de la situación del surrealismo en España, remate su artículo con ese aire intransigente, de fanático, de auténtico surrealista, que sólo vemos compartido por los escritos de aquella época de Dalí: «Los surrealistas son forajidos de toda laya, son en la actualidad la gente más universalmente odiada y menospreciada. Ser surrealista supone no tener amigos, no poder vivir, estar perseguido por gentes pagadas para asesinarte y quemar tu casa, ser calificado de indeseable y, por tanto, expulsado de un país o ser encarcelado o recluido en un manicomio. Comporta ser motejado públicamente de *flic, faux frère, lion châtre,* hipócrita, *jobard sinistre, pelotard greffier,* que todo eso y mucho más le ha sido dicho a André Breton... ¿Y entonces, señores surrealistas españoles?» Entonces nada, diríamos nosotros desde ahora. Y lo diríamos pensando, sobre todo, en lo que fue el surrealismo español, que dejaría sin eco las violentas y ortodoxas requisitorias de Masoliver y Dalí, prueba irrefutable de lo que venimos tratando de demostrar en este artículo: que el surrealismo español existió, al margen de juicios de calidad, sólo como práctica literaria o artística y como reflexión distanciada e integrada indiferenciadamente en el contexto general del vanguardismo. Lo demás, aquello que podríamos calificar como verdaderamente surrealista, jamás consiguió traspasar el aislamiento—la mueca exótica o el disparate—, ya sea en los intentos de los Dalí, Buñuel, Masoliver, etc., en el círculo catalán, ya sea a través de la *Gaceta de Arte* de Tenerife, que apenas si hemos analizado—Westerdhal, O. Domínguez, Espinosa, Pérez Minik...—, cuya desconexión con el resto de la vanguardia peninsular fue forzosamente mayor.

En una palabra: si a la historia del arte surrealista español, como dijimos desde el principio, le quitamos sus protagonistas internacionales (Miró, Dalí, Domínguez, Esteban Francés...), se queda convertida simplemente en la historia de una agitación «moderna» y vanguardista en la que, eventualmente, aparece algún que otro rasgo surrealista. Mal que bien, ésa es la historia del arte surrealista hecho en y desde España.

FRANCISCO CALVO SERRALLER
y ANGEL GONZALEZ GARCIA

Apolonio Morales, 4
MADRID

FRANCISCO COLOANE, O LA SEPTIMA PARTE VISIBLE

Son muchos los años que en las calles, plazas, homenajes, sesiones, desalientos, foros, ferias y concursos de la vida nos han estado juntando y separando con Francisco Coloane, como en el abierto mar, la calle innumerable de su vida, la tierra jamás quieta en la cual finalmente se siente a salvo, treinta y tres años por lo menos. Así, pues, las páginas que siguen, que contienen algunos comentarios sueltos, cabos mal atados de reflexiones alrededor de sus libros y de la historia no escrita de su desordenada vida, se fueron formando imperceptibles a través de conversaciones y deformaciones sostenidas en el curso del pasado invierno. Estas charlas o conversaciones a solas, sin testigos, sin tema o programa previo definido, han tenido, por lo menos, un agradable resultado, hacer hablar al autor de sí mismo, de sí mismo como persona carnal y ciudadana. Claro que él está a menudo presente o latente en sus textos, pero siempre mezclado y contaminado, como el terreno de aluvión, como las aguas del mar, su padre, su abuelo, su maestro, su amor y su odio. Lejos de él Francisco Coloane se secaría, dejaría de existir no sólo como hombre, sino seguramente como escritor. La cortedad impía de su obra se debe inobjetablemente a ese desarraigo, tal vez no deseado, de su tierra natal, de su isla austral, de ese mar ancestral tan metido en su sangre; esta lejanía y esta nostalgia lo han dejado solo en el mundo, solitario, abandonado, naufragado, sin motivo, sin palabras, sin aliento ni futuro. Es ya un milagro que, cercenado de su isla, cada vez más lejos del inmenso mar, haya podido seguir escribiendo.

La corta e informal conversación, desarrollada, como se ha dicho, en dos o tres etapas, no tuvo carácter estrictamente literario, porque ni a Coloane ni al que estas páginas escribe les ha interesado hasta ahora, que sepamos, la vida separada de la literatura, aunque en el curso de este texto se diga o aparezca otra cosa. Cómplices ambas, ambas viven en simbiosis buena o mala, amada u odiada, frívola o profunda, y el resultado, esa respiración que es la voz del artista, finalmente no puede estar ajeno a este clima y esta fatalidad esencial que son la vida y sus sufrimientos.

Esos sufrimientos los iremos extrayendo y comparando de sus respuestas y de su obra, que, por lo demás, encierra más preguntas que respuestas.

> PREGUNTA: ¿Cómo te ha tratado la vida, tanto en tu calidad de ser humano como en la de escritor? La pregunta se hace porque el preguntón tiene la impresión de que, al expresar esa vida, esa doble vida, te has evadido un poco de la realidad que te ha cobijado o, al menos, que la has rechazado.

RESPUESTA: La vida me ha tratado más bien que mal; de la realidad de ella uno no puede evadirse porque no hay otro trampolín, del cual saltamos haciendo cabriolas hasta cuando dormimos. Tengo una dualidad entre el hombre y el escritor que proviene de mi nacimiento del vientre de una campesina mediana y de un capitán de barco de cabotaje, y de mi educación posterior como pequeño burgués en Chiloé y Magallanes, y, sobre todo, de la dualidad en que se transforman constantemente las fantasías y realidades de esas regiones australes. ¿Cómo, por ejemplo, escribir un cuento fantástico de un hecho tan real como el que contara un patrón de cúter? Navegaba entre las islas Wollanston y Hermite cuando escuché sones musicales. Desembarcó en su chalana y remó en dirección de donde venía la música. Detrás de una punta con robles aparragados encontró un barco destrozado entre las rocas. El mar había sacado de sus bodegas un cargamento de pianos que llevaba, como hace poco el «Metula» encallado en el estrecho de Magallanes con su carga de petróleo, y arrojando los instrumentos sobre una restinga arenosa, las olas del Cabo de Hornos iban y venían por sobre sus teclados ejecutando tal vez una extraña sinfonía que le hubiera gustado escuchar a Beethoven. No he podido pasar del hecho y de su anécdota.

EL FANTASMA DE NERUDA

Como se ve, el escritor, que generalmente no adjetiva o adjetiva con avaricia, en esa carencia es en realidad un maestro, como veremos luego. Al hablar de sí mismo se mantiene siempre austero y enjuto. «La vida me ha tratado más bien que mal», dice sin agregar más, borrando lo borrable, saliendo del olvido para ingresar a sus temas, pero la vida, golpeándolo, lo fue puliendo y suavizando, dejándolo todo lo generoso que es como hombre y sin envidia como escritor. Pero es necesario rememorar algunos hechos, pequeños pero esenciales. ¿Qué opinaba de ti Pablo Neruda?, le pregunté de repente, sabiendo su amistad y admiración por el gran poeta. Pancho no rehuyó la pregunta. Me contestó sin encono, más bien divertido, como un niño, como el niño que igualmente era a menudo Neruda, que el poeta ignoró siempre su obra, que jamás lo mencionó

como escritor importante, que no lo mencionó de ninguna manera, nunca, ni en el país ni fuera de él, y él, recordando esa flagrante omisión, la justifica absolutamente. Pablo era un poeta, dice, y era natural, entonces, que prefiriera la prosa de Nicomedes Guzmán, Nicomedes venía de él, de él se nutría, era un poeta en sus cuentos y novelas, era normal, en consecuencia, esa atracción, esa preferencia y esa simpatía. No lo dice, y no tenía por qué decirlo, que si algo falla en la prosa formidable y épica de Nicomedes Guzmán es esa fijación filial, incondicional y enfermiza al poeta Neruda, es decir al mal poeta que era Neruda a veces; pareciera que el autor de *La sangre y la esperanza* no terminó jamás de digerir la poesía nerudiana, que chorrea y mosquea su prosa irremisiblemente. Por lo demás, la deuda de Coloane con Neruda, con el mejor Neruda, no la oculta y textualmente ha dicho en unas páginas de homenaje:

> «... Después leí otros poemas, y entre ellos "El fantasma del buque de carga", que me impresionó tan hondoamente que creo que todo lo que he dicho me viene de su influencia. Me crié en el mar desde mi más tierna infancia; primero en botes y en lanchas y luego en los barcos que capitaneó mi padre. Sin embargo, no salí marinero; pero conozco lo que yo llamaría el alma de un barco, y ésa sí que está expresada en ese poema. ¿Qué es la poesía? No lo sé bien. Yo he escrito cuentos y novelas, y aún hoy no podría explicar cómo los he hecho. A los sesenta y un años me parece que todavía estoy aprendiendo a escribirlos. Creo que ahora deben hacerse de otras maneras que las de antes. Si la vida va destruyendo y renovando sus propias formas, ¿cómo no ha de hacerlo la literatura?»

A esta generosidad de la poesía de Neruda, ya que no de la persona de Neruda, cabe agregar una sorprendente anécdota de la que fuera protagonista el genial e irascible Joaquín Edwards Bello y beneficiario Coloane. El la cuenta en el prólogo a las obras escogidas publicadas por la Editorial Andrés Bello:

> «Conocí a Joaquín Edwards Bello en 1939, trabajando como repórter en *La Nación*. Al otro día del terremoto que nos dejara miles de muertos a través del país, el director del diario, Carlos Préndez Saldías, y Joaquín Edwards, aparecieron de pronto en la sala de crónica donde tecleábamos agachados sobre nuestras máquinas. El director le insinuó a Joaquín que saliera a captar el ambiente de la capital para que escribiera un recuadro en la primera página. "Creo que lo puede hacer mejor que yo Coloane", dijo Joaquín. Levanté la vista sorprendido y vi un rostro un poco de medio lado, inclinado tal vez por el dolor que a todos nos afectaba. Salí a la calle, di vueltas alrededor de La Moneda, y escribí algo que no recuerdo; pero no se me olvidó jamás aquella generosidad del famoso escritor que le abría paso a un modesto compañero provinciano.»

Sin embargo, existen los patoliles, tanto en el sur de Chile como en la literatura. Coloane los ha visto en acción, ha captado el movimiento exacto de su psicología, tanto en la literatura como en el sur de Chile. Manuel Rojas también los observó, por lo menos los sufrió. Hubo o hay un patolile, que fue o es director de la Sociedad de Escritores de Chile, cuya profesión más conocida era su odio constante, ya burocrático, a la persona y la obra del formidable escritor. Este patolile vivía o vive traspasado de aporías y frustraciones, con un diálogo platónico atravesado en el nombre y las obras completas de Manuel atravesadas en la garganta. Este patolile soñaba con ser escritor, novelista transatlántico y continental y no tenía más antecedentes para su ambicioso sueño que ser hijo del dueño de una carnicería. Probablemente son muchas las relaciones que hay entre las carnicerías y la literatura, pero no es éste el momento ni menos la oportunidad de hacerlo. ¡Carnicero a tus pasteles!

¿Qué es un patolile? Un pájaro, un pájaro del litoral sureño. ¿Qué hace? Destruir, sólo eso, matar valientemente, en patota, a picotazos a sus hermanos. Francisco Coloane los describe en acción:

> «Era una bandada de pájaros liles parados uno junto al otro, formando un círculo con sus alas abiertas. Aquella reunión parecía tener un extraño sentido, más allá de lo que puede acontecer con un pájaro. En una circunferencia perfecta, de alas desplegadas, como si fueran personas tomadas de las manos, habían dejado al centro un pájaro solitario, alicaído y con el pico gacho. De pronto la ronda empezó a mover sus alas con aleteos paralíticos, como si tuvieran tercianas, y, de súbito, se lanzaron todos sobre el que permanecía en el centro, cubriéndolo con sus picotazos... En el bisel bituminoso de la orilla quedó el enjuiciado como un pequeño montoncillo desprendido del ya oscuro plumaje del crepúsculo.» (*El camino de la ballena*, págs. 92-93.)

Porque solía ocurrir lo siguiente: alguna vez, en su mocedad, Coloane incursionó como artista en el teatro. En unas páginas autobiográficas recuerda:

> «Fui actor en Santiago, en la compañía de Enrique Barrenechea. Estrenamos, entre otras, *Arbol viejo*, de Antonio Acevedo Hernández, donde Eugenio Retes, Gerardo Grez y yo hacíamos de hijos del viejo campesino. Con la compañía argentina de Rullán Torres me vine a Valparaíso, donde este conjunto, que actuaba en una carpa de circo, se deshizo. Quedé flotando dos meses duros en este puerto.»

Con el tiempo escribió el drama *La Tierra del Fuego se apaga*, que al estrenarse tuvo un desafortunado y desgraciado eco en el público. Los patoliles, que asistieron al descalabro, empollando sus huevos en la pla-

tea, en el balcón o en la galería, se tiraron de piquero sobre el hermano alicaído que había tenido la audacia y la pretensión de emprender un ambicioso vuelo, oteando ya más vastos horizontes. Entonces Coloane escribió el texto transcrito y lo tituló técnicamente *El juicio de los liles.*

Cuando se le otorgó en 1964 el Premio Nacional de Literatura tuvo una sorpresa un tanto descaminada: un miembro del jurado, Diego Muñoz, había votado fundadamente en contra, pero personalmente creo que la sorpresa de Coloane fue un esfuerzo gratuito y exagerado, ya que, como todos, hasta los patoliles, lo saben, Diego Muñoz no actuaba por aquel entonces más que como un detective privado, incapaz de pesquisar la literatura, aunque, caso increíble, ésta lo anduvo husmeando en su primera juventud. Sí, Coloane tiene razón, la vida lo ha tratado más bien que mal, ya que el mal, siempre, siempre, aclara el camino y cambia en acción las dudas.

> PREGUNTA: Tú, desde muy joven, has ingresado, en lo político, a un partido de vanguardia en la lucha por transformar este mundo de mierda. Sin embargo, en tu literatura, expresión de lo más puro, o lo más impuro, que hay en ti, como ser humano sensible y por sensible rebelde, no aparece esta preocupación; que es nuestra obligación: ser hombres de acción a través de la literatura, por ejemplo. En otras palabras, lo que quería Picasso, que el arte fuera, antes que nada, propaganda de este anhelo.

RESPUESTA: No he sido nunca lo que llaman un político profesional. Me he ganado la vida siempre con mis manos y mi cabeza en diferentes menesteres, donde jamás he mezclado lo uno con lo otro. Me parece una traición al espíritu del hombre cuando se mezclan creencias políticas, religiosas o artísticas con sus intereses personales. Jamás he mezclado los asuntos políticos inmediatos a mi literatura, y cuando se me ha ocurrido opinar, lo he hecho siempre con mi firma. Sólo en el diario *El Magallanes,* en mi adolescencia, empleé el seudónimo infantilmente siútico de *Hugo del Mar,* para escribir una columna, *Desde el minarete.* Las impresiones que allí dijera eran más bien para mi vanagloria entre las muchachas magallánicas. Porque entonces Punta Arenas se llamaba Magallanes, y los habitantes del territorio no teníamos derecho a voto, lo que nos ponía, en relación con el resto de los ciudadanos chilenos, en calidad de ciudadanos discriminados. Había sí siempre efervescencia social, pues la señora Sara Braun, a quien conocí personalmente y me dio mi primer trabajo de aprendiz de capataz en la estancia que aún lleva su nombre en la costa argentina de la Tierra del Fuego, tenía otras estancias, tanto en Chile como en Argentina, que totalizaban más o menos medio millón de ovejas. Muchos de mis cuentos han salido de esa estancia. Tenía diecinueve años, tropilla de un solo pelo, casa, buena comida y no-

venta pesos argentinos de sueldo mensual, que se acumulaban en la contaduría porque no los necesitaba. El administrador, míster William Breffit, era un gentleman. Salíamos juntos a envenenar ovejas con estricnina y arsénico para matar a los caranchos y gaviotas que se comen los corderos en la parición; pero era un hombre silencioso y correcto. Jamás pensé que era para matar indios onas porque en 1929 ya casi no quedaban. Habían sido exterminados por los antiguos administradores, sus capataces o cuadrillas de cazadores especializados para eso, ya que los grandes latifundistas, como los poderosos de todas las épocas, no se manchan las manos con sangre directamente, sino que organizan indirectamente las matanzas en defensa de sus intereses. Era como una ley del desarrollo social que iniciaron los buscadores de oro primero y continuaron los ganaderos. El sacerdote del Verbo Divino, Martín Gusinde, cita en su libro clásico *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego:* «Indudablemente, la región se ha presentado muy apropiada para la cría del ganado, aunque ofrece como único inconveniente la manifiesta necesidad de exterminar a los fueguinos» (textualmente, de las págs. 99 y 100 de dicha obra).

Aparece la soledad

Sin pretenderlo, en esta respuesta, que está poblada por otras respuestas y por temas que no se le propusieron en la pregunta transcrita, Francisco Coloane se remite, alternativamente, a su experiencia como hombre y como escritor y esto no lo podemos olvidar. En él, como en otros, como en los mejores, el escritor es lo que el hombre ha sido, su heredero directo y, lo que es más importante, su albacea. Así tenemos que, por ejemplo, *El último grumete de la Baquedano* y *Los conquistadores de la Antártica,* son novelitas leves, ingenuas, agradables, insignificantes, que, además de nutrir y poblar la imaginación de generaciones de juventud chilena, han tenido, con toda seguridad, el importante papel de servir, sucesivamente, de estímulo, de nexo y de plataforma de lanzamiento al futuro auténtico autor. En otras palabras, al escribirlas, Coloane ha templado sus armas y ha calculado su capacidad, al mismo tiempo que hacía un rápido inventario de sus tesoros, ganados con una dura y conservados por una celosa y pasional memoria. Tiene diecinueve años, tropilla de un solo pelo, casa, buena comida y noventa pesos argentinos de sueldo mensual; está montado en su caballo en la estancia Sara, oteando el horizonte, respirándolo, en espera de sus dramáticos temas. Y estos temas llegan, en primer lugar, con una constante que se va repitiendo a través de los protagonistas y de los años, que es la sole-

dad, y esta soledad, como se es afuerino, afuerino de la tierra y de la vida, está expresada y encarnada, antes que en nada, en la mujer y, lo que es más curioso, en su presencia tanto como en su ausencia. En *La Tierra del Fuego se apaga,* dice el trágico protagonista, mientras él mismo, en las tinieblas, también se apaga:

MAC NAMARA: Me refiero a la mujer en sí. Siempre es un problema..., cuando está y cuando no está... Cuando está no somos libres, perdemos nuestra independencia, nuestra soledad. Cuando no está somos incompletos (págs. 20-21). Aquí el autor equipara curiosamente la independencia a la soledad, son valores equivalentes; la soledad es ahora un bien y no un mal, como si el hombre, al encontrarse solo, estuviera más fuerte, de alguna manera misteriosamente acompañado. Sin embargo, toda la obra de Coloane, en su ambiente, en su trama, en el deambular de los personajes entre la vida y la muerte, entre la tranquila y frágil vida y la desatada desornada desgracia, es un rechazo consciente o inconsciente al papel desintegrador, diluyente, de la desgracia y de su aspecto más persistente y socorrido, la soledad. Esta es la verdadera protagonista de la tragedia, la que ata el nudo de la fácil trama y lo desata brutalmente. Susana, la prostituta, rechaza la vida del prostíbulo, a la que parece haber sido llevada con engaño:

> SUSANA: No puedo. Debo irme. No soporto esto... Esto es demasiado verdadero para resistirlo.
> MAC NAMARA: Sí, es cierto. Esto es demasiado real. Toda la Tierra del Fuego es demasiado real (pág. 42).

La otra realidad brutal de la tierra, el crimen total innominado, apenas divulgado, la matanza bestial, el exterminio de los habitantes aborígenes, es olvidado, sólo orillado, mencionado apenas entre unas palabras de remembranza amorosa que llevan lentamente al apresurado sangriento final:

> SUSANA: ... Qué lugar más raro. ¿Cómo se llama?
> MAC NAMARA: Cabo Domingo. Allí hace años hubo una gran matanza de indios onas. Los cazadores de indios, en esa época, ganaban una libra esterlina por cada cabeza. Muchos se hicieron ricos; hoy siguen ganando una libra esterlina, pero en vez del indio, por cada oveja. Se acostumbraron a esta ganancia (pág. 60).

Nada más; este pintoresquismo de apoyo sirve tal vez, a lo sumo, para dejar paso a la lenta desintegración de un ser humano por la fatal soledad acompañada. Sin mujer, Mac Namara se vuelve loco; con mujer, se torna asesino. Para apresurar o posibilitar el sangriento drama pasional, se recurre de un acto al otro, de un cuadro al otro, siempre tangen-

cialmente, al recuerdo de las antiguas matanzas; pareciera que el rumor de la sangre vertida implacable va transformando gradual y misteriosamente en asesino al gringo de buenos sentimientos y de gran corazón que es Mac Namara; necesita apoyarse en un enorme crimen colectivo sin castigo para ingresar él mismo en el pequeño crimen personal y doméstico, que de todas maneras lo va a despedazar. Su asesinato será, en definitiva, un suicidio, pero para llegar a él tiene que matar; para matarse, mata.

> SUSANA *(Se acerca a Mac Namara y al descubrir el paisaje que se ve por entre las rocas exclama):* ¡Oh! *(Admirada.)* ¡Qué hermoso es! ¿Qué es esto?
>
> MAC NAMARA: Es la Tierra del Fuego en su parte oriental. *(Indicando.)* Allá a la derecha está el Páramo que se interna varias leguas en el Atlántico... Allí el rumano Popper sacó el oro que lo convirtió en rey de esto..., acuñó libras esterlinas con su imagen..., formó un ejército y ayudó a exterminar a los indios... (págs. 97-98).
>
> SUSANA: ¿Nadie los defendió?
>
> MAC NAMARA: Sí, un fraile salesiano... José Fagnano... Los onas le llamaban Capitán Bueno y era tan querido que cuando se iba de las tolderías, los indios se colgaban de la cola de su caballo para que no se marchara. Luchó como un valiente en favor de los onas, pero nadie lo acompañó, ni gobiernos ni poderosos; al contrario, lo hostilizaron hasta que casi cayó vencido... Logró salvar algunos indios en la isla Dawson y en la misión de Cabo Domingo (pág. 100).

EL OTRO CRIMEN

Francisco Coloane es maestro en montar una historia dramática con escasos recursos y con poca acción; la acción viene por adentro, por adentro de la sangre, por adentro lejos en el recuerdo; le basta recordar, sentarse tal vez para hacerlo, bajarse del caballo, subirse a él, irse trotando, desmontarse, ingresar a la sombra para que empiece a manar el recuerdo tan elocuente y quitado de bulla. Este es su reino, su territorio, su límite; tal vez no debiera pedírsele más, pero él tiene la culpa, comenzó un poco ingenuamente, con la certeza y la arrogancia de la plena intacta juventud, a lanzar un territorio virgen, inexplorado, ignorado, intocado, a la literatura chilena; una naturaleza grandiosa, inclemente, diferente, indiferente; unos hombres tallados a semejanza, formados y deformados por ella. Y de repente menciona el atroz crimen, el genocidio increíble y la sangre inabordable, industrial o política, oficial u oficiosa, y se hace a un lado, como el matador en el ruedo o en el matadero, para que el tajo no lo salpique, y deja al lector condicional, que lo admira, con un gesto de desabrimiento en la boca ante la promesa incumplida,

ante la página entreabierta, ante la herida entreabierta, para cerrarlas en seguida y abrir otra página, otra herida, una inminente historia de amor, de desamor, de celos, de ambición, de avaricia, de garito, de prostíbulo, de contrabando, de simple personal odio. ¿Y lo otro, y el inmenso amor y el inmenso odio? Es, de hecho, como si el autor nos defraudara irreversiblemente, como si esa fuerza puesta en pie, implacable e insobornable, de repente se hubiera sentado, hubiera arrastrado una silla y se hubiera arrinconado para balbucearnos unas consejas sobre Kuanip, héroe libertador de los onas, advirtiéndonos a los pies de la página, a los pies cansados del autor: «Este relato puede abreviarse y quedar reducido a esto; a semejanza de Prometeo, él trajo el fuego, y por aquellas fogatas que aún ardían cuando vinieron los navegantes blancos, llamaron del fuego a esta isla de nieves» (pág. 103).

> PREGUNTA: Tú has vivido siempre en función del territorio magallánico, patagónico, las islas donde Chile se hace pedazos. Esto aparece excelentemente en tu obra. Sin embargo, esta parte del continente ha sido escenario permanente, durante decenios y centurias, de la más inicua y despiadada explotación del hombre por el hombre. ¿Por qué tu literatura, entonces, ha ignorado esta realidad y, en general, diría que casi siempre, ha quedado cristalizada sólo en lo folklórico, aunque esta cristalización sea, por otra parte, elocuente?

RESPUESTA: No sólo en decenios y centurias el territorio de Magallanes y de la Patagonia ha sido escenario de iniquidades y catástrofes. El padre sol, en la época secundaria del planeta, se olvidó de incubarles los huevos a los grandes reptiles, como los dinosaurios, cuyos ejemplares de sangre caliente galopaban a ochenta kilómetros por hora, como lo hizo a ciento veinte días atrás el viento en Punta Arenas, y olvidando sus huevos se extinguieron dejándonos sólo sus gigantescos esqueletos. Hace menos de un siglo los buscadores de oro y ganaderos pagaban una libra esterlina por cada par de orejas de indio ona muerto, que, según lo ha comprobado el radiactivo carbono catorce, vivió en esa gran isla de hielos, bosques y estepas durante diez mil años y era un pueblo de unos diez o doce mil seres humanos. ¡Una bala de Winchester para cada mil años de hombre! ¿Cristo llegará a los dos mil años con todas las bombas atómicas acumuladas? Los onas o selknam tenían ya la noción de un solo Dios, Timáukel, antes que los testigos de Jehová y los musulmanes de Alah; pero eran tan respetuosos de la noción de Dios, que se referían a él como «el que no se nombra», «el que está más allá de las estrellas», y referían que sus héroes y grandes antepasados habitaban en «la isla grande que está dentro del cielo», como si fuera una réplica maravillosa de la que ellos tenían en el Onaisín, como designaban a la que Hernando de Magallanes llamó en 1520 Tierra de los Fuegos. Unos

cuantos criminales con sus perros de caza, veneno y carabinas dieron cuenta de ese pueblo de corredores atléticos tras el guanaco, que llegaron a medir hasta dos metros de altura y posiblemente con la religión más antigua de la tierra. Cuando en noches claras del extremo sur he contemplado las dos sombras luminosas de las nebulosas de Magallanes, no he dejado de preguntarme si aquella religión era divina o humana, por la forma en que desapareció. No responden las huellas titilantes de los onas que el viento de la altura, con su lengua eterna, levanta desde el polvo cósmico en «la isla grande que hay dentro del cielo». Cristalizar todo ese drama desde mi «folklorismo» a una obra de arte superior necesitaría el genio de un Picasso para pintar una Guernica de dimensiones cósmicas, o el de un Neruda para un Machu Picchu tan terrestre. Mis cosas son más pobres, pero son mías.

Nueva tierra, nueva violencia

La respuesta que antecede es importante, porque pareciera que Francisco Coloane tiene siempre presente, ojalá que fuera obsesivamente, su fabulosa y sacrificada tierra austral. De repente me ha brotado la alegría provisoria de descubrir, todavía como en nebulosa, que el poderoso escritor realista que es él, se sumerja en ese sueño tan olvidado y tan presente; él es capaz de ese sueño y lo merece más que ninguno. Es su dueño por derecho propio, no lo olvidemos; desde luego que no lo olvidamos, que Coloane es el descubridor, el afortunado conquistador literario de aquel rico e infernal país; él, indudablemente, ensanchó geográficamente los límites de la literatura chilena, creando tipos y arquetipos memorables entre los animales irracionales y este otro animal, a veces más irracional, que se llama hombre. Enfrentado a este clima, que es más bien un inagotable desafío, el escritor descubre, en primer lugar, a la naturaleza como productora de caracteres duros, endurecidos, helados e ilimitados con ella misma, y en segundo lugar, a los seres que la pueblan, animales u hombres, animales y hombres. No ignora la violencia, la observa, la escucha, la respira y la recoge; pero esa violencia es casi siempre una violencia particular, personal, limitada, enloquecida, maleada, civilizada, enfrentada al interés material o sensual, la codicia del oro, del oro blando que es la lana, de la tierra, de la mujer, de su carne, nada más que de su carne. Lo otro, la expoliación, la explotación del ser humano, por humilde, solo, desamparado, ignorante y débil, la desorbitada proliferación de inmundas pasiones, de increíbles enfermos, sentimientos tendientes sólo a una cosa, a vivir plenamente para que otros no sólo no vivan de igual manera, sino para que sencillamente no vivan, es igno-

rada, desahuciada, archivada, en espera de imaginación o de coraje. Pero no nos equivoquemos con la capacidad del escritor; tampoco olvidemos lo que nos acaba de decir. El no olvida, y la prueba de que no olvida está en su piedad. Sí, muchas son las páginas suyas en que este sentimiento está siempre presente y activo, presidiéndolas y echándolas a caminar. Desde muy niño, por ejemplo, él no olvida el sufrimiento de los animales, eso consta en sus recuerdos, en sus textos primitivos, en sus novelitas de infancia, en sus cuentos memorables. En su narración *Rumbo a Edén,* el cocinero del barco se convierte en asesino por defender la vida de un corderito que ha adoptado como mascota. Y en *Cururo,* el protagonista llora amargamente recordando la muerte trágica de su perro, fiel compañero de su aporreada existencia, a quien intenta salvar inútilmente:

> Igual, igualito que su finado Cururo había sido él: ¡un día cualquiera acabaría su vida en una todada traicionera del destino! ¡Perro y hombre son casi lo mismo en estas tierras!, pensó. ¿Acaso sus compañeros no eran otros innumerables y anónimos Cururos que arreaban los piños de oro blando en las dilatadas regiones magallánicas? ¡Sí, eso no más eran! Y Subiabre, abrazando fuertemente el cadáver de su perro como si abrazara a su vida, se sentó en un montón de nieve duro y frío como el corazón de los dueños de esa tierra (pág. 138).

La última frase es sintomática y nos confirma la fugitiva idea. El autor no olvida, no olvida incluso casi nada, ahí está su piedad pasando de uno a otro recuerdo, del sufrimiento de las pobres bestias al sufrimiento de las pobres bestias humanas, y mientras ello ocurra, las posibilidades están, pues, abiertas. Hay, por lo demás, de uno a otro texto del escritor, recuerdos crueles tan imborrables y corrosivos, que tornan una y otra vez, como las grandiosas mareas de su isla natal, que descubren hasta el fondo insondable del océano. La muerte cruel y despiadada de la ballena que acaba de parir aparece ya en *El último grumete de la Baquedano,* sólo ligeramente esbozada, sólo para mantener vivo el recuerdo (págs. 100-101), y el mismo episodio retorna en *El camino de la ballena,* más engrandecido, más sádico y fatal.

ASESINOS DEL MAR

> Cuando los tirones disminuyeron y el cabrestante lo fue recogiendo con su gran presa que se movía entre las mares arboladas, el característico chapoteo sanguinolento se hizo formidable. Era un enorme animal que se debatía entre los estertores de la muerte; pero, de súbito, todos, con los ojos abiertos por el asombro, vieron otro cetáceo más pequeño que rondaba en derredor asistiendo a la agonía. Ya cerca de la proa se

> vio el hermoso ejemplar de ballena azul con los últimos temblores de la agonía, y, a su lado, como un reflejo de su propia sombra, su hijo, un ballenato recién nacido, de alrededor de siete metros de largo. De la madre muerta y desde su pequeño hijo nadando entre su sangre las miradas de toda la tripulación cayeron sobre el piloto. Albarrán volvió a sacarse la gorra y a rascarse la cabeza. Bárcena baló la mirada como buscando un cabo sobre la regala.
>
> —¡No lo alcancé a ver; debe de haber estado mamando desde el otro lado!—dijo el piloto cuando llevaron la lanza para rematar al cetáceo. Con desabrimiento tomó la tradicional arma del arponero y cuando le colocaron el animal en disposición de recibir el lanzazo junto a la proa que subía y bajaba entre las olas, la hundió aprovechando la viada de una de ellas. Pero luego, al escuchar el sordo quejido lanzado por la ballena en su último estertor y al ver al ballenato que acudía con su trompa a topetear el pecho de la madre muerta, el piloto Yáñez se arrodilló en el castillo de proa, se quitó la gorra y se persignó ante la expectación de todos, que por primera vez veían a un ballenero en tan extraña actitud.
>
> —¿Qué le pasa al piloto?—preguntó Pedro Nauto desde el timón.
>
> —Ha muerto una ballena madre, recién parida—dijo el capitán, y agregó—: ¡Eso no lo debe hacer nunca un ballenero que se precie!
>
> En la noche, cuando regresaban con el andar muy reducido por la manada de cachalotes y la alfaguara a remolque, alrededor de esta última parecía seguir rondando algo bajo las aguas, cuya sombra venía a proyectarse en la conciencia de los balleneros (págs. 208-209).

En el cuento *Cabo de Hornos* aparece también esta piedad, pero ya furiosa, ya en segundo plano o más bien en primero, haciendo una descripción, que es una interrogación, sobre los matadores de lobos, esto es, los asesinos de la vida:

> Pero es inútil que se esconda la vida en lo más profundo de sus entrañas; allá se mete el hombre con sus instintos para arrancarla. Los tres cazadores iniciaron su tarea de siempre y de todas las partes: matar..., matar, destruir la vida hasta cuando empieza a nacer. Con los mazos mortíferos en alto fueron brincando por sobre los cuerpos que daban a luz y descargando garrotazos certeros sobre las cabecitas de los recién nacidos. Los tiernos lobeznos no lanzaban un grito, caían inertes, entregando la vida que sólo poseyeron un instante. ¡Matar y matar...! ¡Cuanto más rápido mejor! Como poseídos de una locura extraña, los hombres asestaban mazazos e iban amontonando los pequeños cuerpos. Sudorosos, cansados, se detenían un momento a tomar aliento. Un macho viejo y grande los atemorizaba a veces, y hacían intervenir el fusil. Las lobas no se defendían y sus ojos contemplaban fijamente, con un fulgor indefinible, la tarea de los matadores de sus hijos (págs. 20-21).

El comentario trascendente está esta vez a cargo de León Bloy, quien clama:

Pero, Señor, entre tantos misterios hay sobre todo uno que me confunde y desalienta. He aquí, por ejemplo, una bella criatura inocente, a pesar de su ferocidad, porque está privada de razón. ¿Por qué es necesario que ella sea, al mismo tiempo, privada de su libertad? ¿Por qué sufren los animales? He visto a menudo maltratar a las bestias y me he preguntado cómo Dios puede soportar esta injusticia ejercida sobre pobres que no han merecido, como nosotros, sus castigos. Sería preciso preguntar antes dónde está el límite del hombre. Se necesitaría saber lo que Dios no ha revelado a nadie, es decir, cuál es el lugar de este felino en la universal repartición de las solidaridades de la caída.

PREGUNTA: Tú sientes gran admiración por Ernest Hemingway, admiración que comparto en dosis homeopáticas. ¿No crees que Ernest, como hombre y como escritor, se transformó, a través del whisky y de los toros—ese otro alcohol sangriento—, en un evadido de la vida y de la realidad económico-social de su pueblo? ¿No crees que por eso mismo, porque hay alguna frustración humana que a él te une, es que lo admiras tanto?

RESPUESTA: A Ernest Hemingway lo admiro porque jamás traicionó al hombre e inmortalizó su espíritu desde el primer cuento que le leí, donde unos soldados que van a enfrentar la muerte en la primera guerra mundial, donde él participó, cansados de luchar, escuchan el rumor de unos gusanos de seda que están comiendo hojas de morera donde están refugiados y asustados. Es como el rumor de la vida frente a la muerte; hasta ese gran *Viejo y el mar,* cuando el pescador de la albacora regresa sólo con el esqueleto del gran pez comido por los tiburones del mar antes que los de tierra. Siempre los esqueletos tienen un resplandor heroico por la carne que han llevado en vida. Hemingway derribó el suyo con la naturalidad y precisión con que lo haría un buen leñador para alimentar su última fogata. Niños y viejos seguiremos aspirando el perfume de lo que quemó en ella, sobre todo cuando releemos esa descripción de los ojos del pescador: *todo en él era viejo, salvo sus ojos, y éstos tenían el mismo color del mar y eran alegres e invictos.*

LA BALLENA MÍSTICA

Es lamentable que Francisco Coloane no haya contestado derechamente la pregunta. No hay en ella, desde luego, animadversión contra Ernest Hemingway, a cuya grandeza me he referido en otra ocasión, y tampoco hay animadversión contra Pancho, porque si la hubiera no estaría escribiendo sobre él como lo hago, con libertad y alegría frente a su obra. Pero en ambos, y mi pregunta lo contiene, descubro una misma lentitud, un lento resbalarse de la obligación primordial del artista: su tiempo presente y su realidad insoslayable, la realidad que toca

a su propia carne, la de Estados Unidos, la de Chile. La profundidad de *El viejo y el mar* no corresponde, me parece, a la realidad del artista, que fue, por condiciones de herencia, quizá de esa herencia cuya sangre contenía un suicida, su padre, y que, finalmente, contenía otro suicida, él mismo, un vagabundo, un trotamundos, un marginado echando fugaces raíces en los aviones, en los safaris, en los ringsides, en las guerras lejanas, en las revoluciones lejanas, ignorando siempre, siempre alejándose, siempre esquivándose, ocultándose en el whisky, en la chatarra humana, en los guantes del viejo boxeador, en el tipo drogado, en la nieve del Kilimanjaro, en los largometrajes coloreados de Hollywood. El hombre que dejó escrito: *Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado,* tenía, me parece, la obligación de proceder en consecuencia y aplicar su incisivo pensamiento a su pueblo grande y miserable, tan destructor y tan destruido, tan asesino y tan asesinado.

Hay, por otra parte, en esta respuesta de Coloane algo sintomático: su poderosa atracción por el mar, que, lo hemos dicho antes, lo mantiene vivo y lo nutre totalmente. El mar está siempre presente en su obra; para sus personajes, la tierra firme es el mar, no cualquier mar, sino el mar inmenso, implacable e inabordable de las tempestades, el gran asesino desatado, el formidable creador de memorables tragedias y de consabidos legendarios lutos: mientras más tremendo, salaz y demoníaco, mejor. Y si hay mar en sus temas, hay súbita tragedia, drama inesperado, sufrimiento sin plazo ni esperanza, el submundo de los ex hombres, de los que perdieron incluso hasta el aspecto humano, es decir, siempre el mar, el gran ausente. En sus libros no hay hombres tranquilos, tal vez porque el hombre tranquilo no es un hombre. Es natural su fervor por Hemingway, ya que el mar los une y los emparenta. Su referente admiración por el autor de *El viejo y el mar* está apoyada en el siguiente párrafo de *El camino de la ballena,* en que se describe un cementerio marino:

> Las aguas antárticas son muy transparentes y lúcidas y en su movimiento ondulatorio hacían moverse también aquellas osamentas como si adquirieran extraña vida. De una blancura espejeante, sus reflejos se mezclaban al celeste de aquellas ondas y toda la manada, en un ondular macabro, trataba como de ascender a la superficie. Desaparecida la carne de aquellos monstruos, quizá por cuántos años, los calcinados huesos habían adquirido una expresión de pureza como si testimoniaran algo. Era como si el tiempo estuviera preguntando algo al agua (pág. 143).

Las palabras finales las pudo escribir Herman Melville, el fascinante autor de *Moby Dick.* Este propagandista abismal del dios sanguinario que preside la vida inmemorial de la tierra y de las aguas respiraba pletórico y satisfecho mientras escribía su obra magna:

... porque en el mero hecho de escribir sobre este leviathán, mis pensamientos me agobian y me debilitan con su vuelo de alcance agotador, como si pretendieran abarcar todo el círculo de las ciencias, y todas las generaciones de ballenas, de hombres y de mastodontes, pasadas, presentes y futuras, con todos los panoramas giratorios de imperio en la tierra y en el universo, todo, sin excluir sus suburbios. ¡Tal es la virtud amplificadora de un tema grande y liberal! Nos agrandamos en proporción a su tamaño. Para producir un libro importante, hay que elegir un tema importante. Jamás se ha escrito un libro grande y perdurable sobre una pulga, aunque son muchos los que lo han intentado.

Moby Dick, se ha dicho, es un texto difícilmente clasificable, es una enciclopedia, una totalidad, un canto épico y un evangelio, una gran novela de aventuras y una obra mística. Cuando, cansado y entusiasmado, terminó Melville aquella tarde el capítulo 105 y el conmovedor epílogo, fue a visitar a su vecino Nathaniel Hawthorne, y al no encontrarlo, le echó un recado bajo la puerta: *He escrito un libro diabólico y me siento puro como un ángel.* Y en este extremo del mundo y del tiempo, le contesta Coloane, con un misticismo terrestre superior a su intención: *¡Sí, era el tiempo el que interrogaba al agua, no pudiendo remover siquiera esas conciencias que flotaban sobre cuatro tablas curvadas!* (página 144).

Coloane ha confesado siempre, por lo menos privadamente, que no tiene inquietudes religiosas, lo que de todas maneras es un consuelo, aunque el ateo profesional parte exactamente de la existencia de Dios, la que no inquieta mayormente a los místicos, sino a los otros. Es interesante, por eso mismo, comentar, sólo a manera de curiosidad, que el antiguo alumno de los sacerdotes salesianos de Punta Arenas le ha prestado sigilosamente sus reminiscencias al novelista para que describa, con una alegoría mística, el horrendo y despiadado sacrificio de la caza de la ballena. Este cuadro no excluye, textualmente, a Dios, al crucificado, al manto de la agonía, la lanza homicida y la corona infamante, como tampoco la presencia de la música sacra y de los dos acólitos, en el siguiente orden ceremonial:

1.° Todos se tensaron al escuchar el fuerte estampido y una nube de pólvora envolvió al capitán y su cañón, como un dios en su trono del castillo de proa.

2.° Sobre el plomizo espejo del mar vuelve a reventar la rosa de espuma y sangre a gran distancia; pero ahora de sus pétalos sonrosados y burbujeantes se levanta un cuerpo negro que hace un esguince en el aire y se desploma parando las dos aletas caudales, que se abren como dos brazos al cielo, también gris, pero luminoso. Unos cuantos sacudones, cada vez más débiles, anuncian los estertores de la agonía.

3.° El cazador y su presa acortan la distancia. La ballena no ha muerto del todo, pero, ya sin sus poderosas fuerzas, se la ve oscilar

horizontalmente como un péndulo, saliendo a babor y estribor de la proa, suspendida de la espía. En cada emergida saca su enorme trompa fuera del agua, se abren las mandíbulas gigantescas y por entre sus barbas saltan espumarajos de sangre que van cubriendo el mar de un manto violáceo, y una profunda nota de órgano se deja oír, como si saliera de las entreabiertas puertas de una iglesia.

4.° Dos marineros llevan al castillo una lanza de acero con un larguísimo mango de madera. Albarrán la toma con ambas manos como si fuera a dar un gran salto de garrocha desde la proa al horizonte marino. Los dos marineros se retiran respetuosos, como dos acólitos ante el rito. Toda la tripulación dirige sus miradas hacia el último oficio de su capitán. Este levanta los brazos y la arroja como si una ola le hubiera entrado en el pecho, y hunde, con todas sus fuerzas, desde la proa, el hierro que se va abriendo paso por la capa de grasa, de la carne, en busca de la región de los pulmones y del corazón. Un nuevo chorro de sangre sube como un surtidor que quisiera alcanzar al capitán. Este saca el pañuelo y se enjuga en la frente una corona de sudor, y levantando la visera de su negra y sebosa gorra, se retira satisfecho (páginas 151-153).

PREGUNTA: Frente a la realidad que vivimos, ¿crees o no que para nosotros, esta especie de sirena varada que somos los escritores, es válida y jodida la sentencia de Napoleón, el águila herida de Santa Elena, herida en el ala o en las dos alas, que suspiraba: «Cuando no sé si luchar o no, siempre lucho»?

RESPUESTA: Sobre escritores y sirenas, tu pregunta, estimado Carlos, me hace recordar el cuento que Oscar Wilde no escribió, pero cuya nuez se la contara a André Gide en un café del parque Luxemburgo de París, una tarde en que lo encontró ya medio derrumbado por dentro y por fuera. Lo narra en sus Memorias: un pescador solía contar a la gente de su pueblo que cuando salía al mar se encontraba siempre con sirenas; pero un día regresó silencioso, no habló más de sirenas porque se había encontrado con una de verdad.

SIRENA Y SER HUMANO

La respuesta de Francisco Coloane no es digna de él, sino de un efebo o de un despistado. Todos, hasta los críticos literarios, saben que el gran escritor evolucionó desde una frivolidad y una egolatría regias hasta un sentido heroico y trágico de su obligación como artista, desde que veía sirenas hasta que vio, por fin, al ser humano. No es sólo el feliz autor del *Retrato de Dorian Gray,* también lo es de la genial y actual *Balada de la cárcel de Reading.* Esta evolución sorprendente la tuvo a raíz de que una sociedad cerrada e hipócrita lo enviara a la cárcel; ahí olvidó a las sirenas y descubrió al sufrimiento y la pobreza, vestidos, como él, con traje de presidiarios. Oscar Wilde es precisamente el ejem-

plo típico del artista que pone, finalmente, su talento al servicio de su tiempo y de su despiadada realidad; pero todos no tienen la suerte de haber sido tan desventurados. Esta desventura es la que le da todo su valor como verdadero escritor y verdadero hombre. No olvides, Pancho, que en sus ensayos él dijo definitivamente: *La ventaja principal que nos traerá la implantación del socialismo será la de librarnos de la maldición de vivir para otros.*

Francisco Coloane no ignora el sufrimiento ni las injusticias. En su obra, novelas, cuentos, teatro, se refiere a menudo a ellas, pero siempre en forma adicional, tangencial. De ahí que, por ejemplo, si hay rebeldes en sus creaciones, aparecen más bien como tipos *out law,* fuera de la ley, marginados por la sociedad, casi delincuentes o delincuentes de hecho, que están más cerca de la novelería yanqui del *far west* que de la rabiosa rebeldía. Por ejemplo, en su relato *Tierra del Fuego,* la matanza memorable, organizada y callada de los indios onas, queda convertida, textualmente, en «el último tiroteo contra las fuerzas de Julio Popper...», agregándose estos datos adicionales, que oscilan entre una novelita de James Oliver Curwood y una de Zane Grey:

> ... Sólo Novak, Schaeffer y Spiro huyeron por la costa sur de la Tierra del Fuego, con la esperanza de ocultarse tras el sombrío mogote del Cabo San Martín. Conservaban todavía algunas balas para sus carabinas, y Novak, una cartuchera completa de las del calibre 9 para su colt de caño largo, el último del trío (pág. 29).

Por otra parte, en *Los conquistadores de la Antártida,* hay un párrafo esencial para comprender tal vez cabalmente la mentalidad del hombre Coloane y los intereses que mueven o remueven la carne de su alma y que, desde luego, podrían definir o situar, limitándola, su literatura:

> Del seno de la tierra parecía emanar la voz de ese hombre, encorvado por los años y moldeado en ese hueco de la montaña por los únicos elementos que fueron penetrando en su ser a través de su soledad: la piedra y el agua. De esos dos extremos elementales, el más duro y el más blando, estaba impregnada la voz y tal vez el alma de Cauquenes... (página 53). ... Ustedes creerán que yo maté. No, no maté; yo impuse el sufrimiento durante vidas enteras. Mis antepasados lo impusieron durante generaciones enteras. Fueron encomenderos durante la colonia, azotadores de indios. Luego dueños de la tierra y de sur siervos, los inquilinos (pág. 54).

Como se ve, pues, en sus escritos aparece el sufrimiento, por lo menos la mención auspiciosa de él, que en sí mismo anuncia una, dos o tres novelas aún no escritas; pero se trata de un sufrimiento hecho costumbre y tradición, incorporado al clima de una sociedad enferma, un sufrimiento callado y humilde, ordenado en círculos, sin esperanza ni reden-

ción, de que son ejemplos insignes *La voz del viento* y *La botella de caña.* El autor no ha llegado más allá, no se ha hundido en plena carne de la desgracia y de las injusticias, seguramente que no ha querido, culpablemente no ha querido, pues dadas sus condiciones, a menudo ha estado en trance de tratar estos temas palpitantes e intactos, que apenas ha rozado tangencialmente. Y a esta altura del sufrimiento no creo que ya lo haga, lo que será, de todas maneras, una irreparable desgracia para nuestra literatura.

Rebeldía y esperanza

Sin embargo, en su obra aparecen dos notables excepciones, que abren, alternativamente, por lo menos, una posibilidad e inician una luz. Ellas son *El flamenco* y *Témpano sumergido. El flamenco* me parece el símbolo de la rebeldía, el único, y *Témpano sumergido,* el de la esperanza. Veámoslo, es decir, tratemos de verlo.

Creo haber mostrado en estas páginas que Francisco Coloane describe minuciosamente el sufrimiento de los animales y resbala, postergándolo, ante el sufrimiento del ser humano. La piedad hacia los animales, en efecto, y la solidaridad con sus sufrimientos aparecen como un *leit motiv* en toda su obra, y *Cururo* y *Rumbo a Edén* son buena prueba de ello. La piedad hacia el sufrimiento del ser humano aparece también en sus escritos, pero más diluida y fragmentada, sin comprometerse y participar, es una piedad que no toma partido, que no se solidariza, y frente a ello, a ese padecimiento total y generalizado, quien se rebela sorpresivamente no es un ser humano, sino un animal, un caballo, el inolvidable *Flamenco,* sin lugar a dudas el personaje más vivo y puro que ha creado Coloane. Es el brioso alazán quien, en un mundo despiadado y egoísta, asume el papel del vengador y del que no olvida. Es un precursor, es un guerrillero. Verdadero vengador de su especie y también de los que no lo eran, de las generaciones de anónimos seres humanos, pobres, miserables, abandonados, negados, desconocidos, sin dinero y sin nombre, que fueron metódicamente sacrificados, ni siquiera con odio, ni siquiera con furia, sólo fría, industriosamente, para que los poderosos de este mundo, los dueños de la tierra, los permanentes dueños de la tierra, fueran echando ésta primero en sus bolsillos y después en sus herencias. Parece increíble, pero la grandeza de algunos relatos de Coloane nace de esta cerrazón suya, de esta continencia para ignorar el gran tema y escribir el otro, la pequeña joya sangrante que nace del enorme crimen, del fabuloso genocidio, que se nutre inconscientemente de él, y por eso, para perdonarlo y para hacerse perdonar, sus personajes

no olvidan del todo y entonces muestran la fisura, la grieta en el hielo o en la memoria, el tremedal que va cediendo ante la fuerza disolvente del verano, ante el calor y la fiebre de esta otra estación del ser humano, que se llama rebeldía, rebelión, y entonces, pues, si no hay un vengador de los millares de indios asesinados, hay un vengador de los miles de potritos y potrancas desangrados sólo para eso, para que no decayera la buena carnadura del producto seleccionado sin mácula.

El héroe traicionado

Como auténtico héroe legendario, *Flamenco* había de desaparecer muy joven, y también, como todo héroe, su desaparición había de deberse a una delación. No murió luchando, pues él era un triunfador y no podía ser vencido. Por eso lo mataron, por eso lo asesinaron, por eso fue denunciado. En esta verdadera joya literaria, sin embargo, mañosamente se resalta y distingue la maldad del animal y se presenta como víctima la maldad del hombre. La historia aparece escrita parcialmente, desde el punto de vista del hombre, aún más del ayudante del hombre; no es contada por el matador del alazán, sino por su secretario. Este observa ladino la conducta valiente y digna del caballo, adivina su capacidad de absorber la maldad humana y oponer a ella su fuerza, su astucia, su habilidad, y entonces llama la atención de su amo, cobardemente, como el más vulgar delator, sobre los instintos criminales o vengativos del formidable bruto, que, finalmente, como coronación de tanto crimen impune, que el narrador-delator menciona, pero calla, es también asesinado:

> Cuando terminé la narración, en que mencioné mis observaciones hechas desde la primera vez que vi al alazán, con su extraña mirada, contemplando el degüello de los potritos en el corral de tropilla, y manifesté al escocés mi opinión de que ese animal había obrado casi como un ser humano, con la idea fija de la venganza, tuve temor de que aquel hombre no me comprendiera y me considerara un loco o un chiflado (*página 64*).

Falta, pues, la otra versión, la del *Flamenco,* la del narrador honesto y limpio que investigue su fulminante gloriosa existencia, que explique su impecable conducta y el pasado de crímenes bestiales que dio nacimiento a esa trayectoria vengadora y única. ¿Qué pasaba si el *Flamenco* no era asesinado? ¿Qué pasaba si no era delatado? Parece que los hombres de la estancia, allá en las serranías de Carmen Sylva, tuvieron miedo, y el narrador también, trocando su simpatía, su admiración, que consta en la primera frase de la narración, por una abierta y cómoda delación. El tema queda, pues, abierto.

El témpano sumergido, su presencia física, quizá metafísica, su recuerdo, su nostalgia, su probable multiforme simbolismo, es una constante en la literatura y en el alma de Francisco Coloane: «Somos como los témpanos—exclamó en voz baja Manuel—, ¡la vida nos da vuelta a veces y nos cambia totalmente de forma! » *(El último grumete de la Baquedano,* pág. 148), idea que es reiterada en *Cabo de Hornos:* « ¡Tierra sobrecogedora, inolvidable y querida; el hombre que se ha estremecido en sus misterios, se amarrará para siempre a sus recuerdos; ella y sus hombres son como el témpano! ¡Cuando la vida le ha gastado las bases azules y heladas, da una vuelta súbita y aparece de nuevo la blanca y dura mole navegando entre las cosas olvidadas! » (pág. 20). Pero el témpano sumergido es también, o puede ser, una técnica humana o espiritual, un estado del cuerpo o del alma del ser devorado por el mundo, por sus carencias, por las preocupaciones, por la vida y sus frustraciones. Pero, sobre todo, es, además, un tema.

La historia se cierra y se encierra entre dos proposiciones, cortas, sobrias, austeras, una partida y un regreso, que hace recordar ahora al que estas páginas escribe lo que le contestara Manuel Rojas a Francisco Coloane cuando éste le preguntaba en cierta ocasión cómo le había ido con Jorge Luis Borges: « ¡Mira, no es capaz de escribir un témpano sumergido! », lo que es seguramente verdadero. Borges es el producto enfermo de una sociedad enferma, el tenaz y maravilloso resultado exacto o variable de una antiquísima masturbación, de una carne hastiada y estragada, seres cerrados y oscurecidos como los moluscos, inmersos en la oscuridad de sí mismos, no sólo ciegos, también sordos, también paralizados y temblorosos, predestinadamente torcidos y malditos, ensalzadores de las tinieblas y de sus cadenas. Francisco Coloane no, es la luz y el espacio, la pampa abierta de par en par, el arrebatador océano, el espacioso cielo, el espacioso silencioso hielo, en el encierre seguramente se muere y envejece y se disuelve, como sus personajes, sueltos de cuerpo, de lengua, de alma, los eternos vagabundos de sus libros, que entran y salen de ellos, jóvenes, viejos, casados, solteros, viudos, desahuciados, acorralados, asesinados, asesinos, llenos de sangre, llenos de lágrimas, buscando en la lejanía la línea del horizonte que señala el continente misterioso que los llama y los espera. *Témpano sumergido* encierra esta soledad de la carne humana después que ha pasado por ella el viento de la desgracia, de la tragedia, de la injusticia, de la fatalidad, arrasándola y dejándola más sola, viva y sola. Es el destino mismo, apenas insinuado, cargado de amenazas y de turbias acciones, el que se aparece en forma de:

Un hombre de guardapolvo gris salió de la garita del muelle y acercándose me dijo:

—¿Quiere usted ir a trabajar a Navarino?

—¿Navarino?...—le pregunté, tratando de recordar.

—¡Sí, Navarino!—me dijo—, la isla grande que queda al sur del canal Beagle. Allí se necesita una persona que sepa hacer de todo un poco.

La proposición me tomó en uno de esos días en que uno puede zarpar hacia cualquier parte y en un momento en que vagaba por los malecones como separado de mí mismo, cual esos retazos de nubes que quedan flotando sobre la tierra después de una tempestad y que se van con el primer viento que llega.

Algo como una tempestad había ocurrido en mí; una tempestad de la que quedaba aún en mi mente la imagen de una mujer y una gota de sombra en mi corazón, que se repartía de tarde en tarde por mi sangre (pág. 171).

... Haberton no hablaba. Después de haberme dado las instrucciones, enseñado los caminos y dividido las faenas, permaneció en el más completo silencio.

Se levantaba con el alba, ponía en su morral algo de carne o pescado ahumado, pan y cebolla, y partía hacia la montaña, de donde regresaba con el anochecer.

La india tampoco hablaba... (págs. 177-178).

Y el hablante tampoco casi habla, sólo lo justo para llevar adelante la historia, y es esta parquedad de palabras impuesta por una naturaleza distinta, por otra naturaleza que impregna visible e inerte todo el quieto mundo circundante, también al pequeño ser humilde y sencillo, la que le da absoluta permanencia. Desde que el protagonista llega al lugar de este suplicio sin palabras apenas hay voces, las necesarias para remover el callado duelo del viejo protagonista, las suficientes para que el hablante casi enloquecido decida irse, en definitiva. Y lo que conmueve más en la escueta historia es que, al final, se sabe que un día volverá, y que su regreso será inútil, pues el drama se habrá consumado. Cuando huye de la prisión, donde lo habían amarrado para que no se fuera, Haberton habla por fin, digno y humillado, pues el témpano sumergido, antes de morir, deja ver un trozo de su ser desconocido y helado:

—¡No se vaya, quédese! ¡Yo voy a morir pronto, y los niños y ella, que son unos animalitos, no sabrán qué hacer! ¡Vendrá la rapiña, alguien se hará dueño de esto y los echarán de aquí! ¡Excúseme lo que he hecho, pero no quería que se fuera! ¡Usted puede ser el dueño de todo esto y cuidar de ellos como lo ha hecho hasta ahora! ¡Yo no sé lo que quería decir porque quería probarlo más! ¡Muchos años he buscado a un hombre como usted! ¡No se vaya, lo haré dueño de todo! ¡Búsquese una prima de mi mujer y quédese!

Su voz era destemplada y me daba la impresión de oírla por primera

> vez; quedó como agotado de hablar; sus labios estaban temblorosos como en una plegaria, y la mirada..., ¡ah!..., ¡esa mirada de súplica no la podré olvidar jamás! (pág. 181).

Tampoco es posible olvidar que si el hablante, ante esa mirada de súplica, se hubiera quedado, la historia se deshacía en el aire y su misterioso protagonista, con aspecto de pastor protestante y de personaje de Dickens, se habría hundido en el incierto olvido, en la literatura cebollera. Sin embargo, es uno de los más recios y perfectos de la literatura chilena, junto con el marinero de *El vaso de leche,* de Manuel Rojas. Una misma sobriedad, una misma avaricia en las palabras, los une, ya que la desgracia no habla, sólo actúa; no se anuncia, sólo llega, desciende de improviso; una misma o parecida soledad los hace colegas y hermanos en el sufrimiento, la soledad del hambre en el protagonista de Rojas, la soledad total en el protagonista de Coloane, y ésta más terrible y más fatal, porque es irreversible.

Es notorio y remarcable, finalmente, que el hablante de *Témpano sumergido,* ansioso de compañía y de voces, termina huyendo inexplicablemente de una soledad que, según el texto, necesita; él no se ha dado cuenta de que el desventurado Harberton lo había ya vacunado, transfiriéndole su soledad panteísta e irremisible, pues de otra manera no se explican sus palabras finales: *Pero no he vuelto todavía.*

El témpano como símbolo

Témpano sumergido, realidad física y metafísica, tema riquísimo y austero, idea fija, obsesión humana, obsesión artística, simbología para el hombre y el artista. Siempre han existido en el mundo, y tal vez, desgraciadamente, sigan existiendo, esa clase de seres, solemnes y trágicos, trágicos y misteriosos, que, finalmente, suprimen la libertad o arrancan la vida para no quedarse solos. ¿A qué se debe esto, esta técnica estática e inerte? ¿A simples causas físicas, a un misterio no explicado de la metafísica? Ahí van ellos en el mundo visible y en el de los sueños y de los deseos, los majestuosos témpanos errantes, con una porción, la séptima, a plena luz y a plena tormenta, con las otras seis porciones, sumidas en la insondable oscuridad, en el insondable silencio, en el insondable misterio, en el insondable peligro, errantes y solos, taciturnos y amenazadores, llenos de vida y de muerte, cumpliendo el fatal y milenario periplo desde su Antártica natal hasta las aguas templadas del verano continental. Este fenómeno, esta horrenda maravilla, es probable que también se transfiera a los mares del espíritu, a las tempstades que tienen su origen y asiento en el puro e impuro animal humano. También

es posible que exista una glaciología literaria, con la misma tranquilidad helada y pasmosa, un tanto clásica y envidiada, de los orgullosos silentes témpanos mortales y eternos. Es la mentalidad del témpano sumergido que se transforma también en técnica literaria después de ser utilizada durante una vida, dos vidas o tres vidas como técnica sencillamente humana. No sólo se es un témpano sumergido cuando no se habla, como el inolvidable protagonista, sino que también se es cuando no se actúa, y en el escritor su sola acción reside en su palabra, en su voz; el libro no es un producto material, un mueble manuable, una condensación de tramas, traumas, ramas, argumentos, acciones, pasiones desordenadas, cosidas y encoladas, es de todas maneras, y siempre, una acción, aunque el que lo escribe lo ignore y aun lo niegue. Tal vez por eso el autor a menudo no se atreve y se sumerge en sí mismo, porque la carne es frágil y temblorosa; la carne suele sufrir vicisitudes que se llaman hambre, frío, soledad, cesantía, cárcel, tortura, muerte; la carne no se atreve, pero de todas maneras no olvida, y entonces de repente despierta, como cuando el témpano azulado y mortecino se da vuelta y surge de nuevo blanco y poderoso, cada vez más potente, y de repente despierta, recuerda un poco, unas gotas, unos temblores, unas cuantas palabras, y, como el témpano, se va yendo, va regresando, tal como el mismo escritor lo dice y lo promete:

> Cuando hemos cargado nuestra barca con el equipaje, con las más bonitas ilusiones y sueños, y quedamos estupefactos en la playa del engaño, viéndola partir, en lontananza, llevándonos todo y dejándonos la fofa hilacha que no atina a nada..., entonces aflojamos; pero echamos un vistazo hacia atrás, vemos que hay senderos de regreso, nos recobramos, y aunque vayamos curvados por nuestra pesada cruz, con el alma doblada, ya levantaremos el hombro y arrojaremos la cruz en alguna vera polvorienta, y volveremos a ser lo que fuimos. Cabo de Hornos (pág. 23).

CARLOS DROGUETT

Grünaustrasse 37
3084 Wabern
SUIZA

DE "HOJAS PERDIDIZAS"

EL ENCUENTRO

... y eso es hacerse perdidiza, que es tener gana que la ganen.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Se han ido suavemente porque saben
que es mejor que esté solo cuando llegue.
Nunca había sentido una soledad
tan discretamente fabricada.
Se fueron disfrazados en sus ocupaciones
con la misma naturalidad con que las nubes
se recuestan encendidas en los árboles
para que haya el poniente que necesitamos.
Se fueron sin sonido. Estoy solo
en esta casa que es sólo un escenario
para un encuentro. Nunca
había visto nevar. Detrás de los cristales,
sobre un solar baldío de Madrid,
en los fantásticos escombros de un remoto bombardeo,
caen los silenciosos copos santamente.
Miro la nieve caer. Es una escena.
Estoy esperando al que ha de llegar
dentro de unos minutos. Recuerdo
las otras escenas, reflexiono
en lo que han sido nuestras vidas, en los fragmentos
que se han tocado: las conversaciones
de la juventud, la absorta novela perdida,
las decepciones y las resignaciones.
Vuelvo a la escena de la escalinata,
a sus palabras de entonces: «ahora podría estar

muerto: no habría diferencia». Mirando
la nieve sin verla de pronto lo comprendo todo.
Estamos muertos, por eso me han dejado solo
en esta casa que no es la mía
para que espere al que ha de venir,
mirando por primera vez la nieve
que pone un silencio distinto en mi silencio.
Frente a los copos cayendo en el solar baldío
pasa la vida, la que fue nuestra,
de la que pronto vamos a hablar, sabiendo
que es tan lejana como un astro. El timbre suena.
Ya voy a abrir.

6 de abril de 1965.

ES EL RIESGO

¡Es el riesgo, el ardiente
perfil, la vida a pico,
entre rocas que van a sangrar!
El No Sé me mira huraño,
adorable, terrible, como un
equilibrio que falla, que va a parar en qué.
Avanzo, perdido, en el volteo
del espacio que no quiere cuadrarse,
redondearse, nada;
avanzo
tejido a la fibra pánica, seguro
sólo de impoder, resucitado
por ruedas entre las que, fosco, vislumbro
mi desgarrada
libertad:
Agua viva,
¿dónde?
¿Un recuerdo: un fantasma? Piedras
derrumban un rostro, erigen otro.
Voy. ¡Amor!

20 de abril de 1968.

PIEDRA DE RAYOS

> *¿Existe una* praxis *última de la poesía donde el hecho es imagen y el progreso científico-económico suficiente hermosura?*
>
> *Imagen de Rimbaud,* 1951.

Eso pensé, sacándole el último jugo
a la piedra de rayos de Rimbaud.
Ahora vuelvo a pensarlo,
mas no desde la noche de la imagen,
sino, precisamente, desde el sol de los hechos.
Ese sol da en el mar que parece
una tierra alucinada.
La tarde, con sol azafrán, es un hecho.
Este mundo, ¿será, ya, el otro?

LOS PUNTOS MAS LEJANOS

I

Los puntos más lejanos
(Córdoba, 49)
(Torcello, 64)
se me aparecen otra vez, inaccesibles.
Córdoba no existía.
Torcello en la tarde
volando serenísima
era el rostro vivo de Santa Fosca al fondo
de la iglesia vacía (siglo XI).
—Al volver,
Córdoba, la pobre, había resucitado
con sus tiestos de gloria
—y Santa Fosca
no era ya la muchacha adorable, la novia del cielo,
sino su calavera.
(Los muertos taínos, mis antepasados,
salen de noche a comer guayabas.)

II

Pasa el tren iluminando
con un dolor que se llama dicha (y miedo)
las entrañas del cuarto.
El minuto antes de oírse su quejido
por los campos, amor,
era la vida.
Cuando huye
como animal del éxtasis únicamente
por mí reconocido
(¡últimas franjas
púrpuras, verdes!)
muero.
Muerto navego por un río que me lleva
al comedor chispeante.
(Soles mil veces: hojas,
millones de hojas:
ojos.)

Hijos altos,
aire.

III

Detrás de la cortina,
escondido vagamente por mi abuela,
tranquilamente lee,
sin pensar en la policía machadista,
todo mi padre,
vivo.
(En París volví la cara: no estaba.
En Granada, la segunda vez,
volví la vida: estaba.
Aquella noche...)
Toco, sin embargo, la cortina,
ondulada por el sol de los felices:
detrás él lee tranquilamente,
su texto es sólido,
no se borra,
ni se inmuta.

Lo examino minuciosamente como un hacha
que alguien dejó por descuido en la mesita
del tapete de encaje.

IV

¡Lejos, lejos, por allá va mi alma!
Copiando a lápiz, en el patio, el rostro de Don Chema
(su barba, un siglo).
¿Qué es un siglo, un lagarto, —esto?
—Atabex,
robada por la noche, vuelve,
riendo, en la mañana.

15 de febrero de 1972.

LOS LIMITES FUTUROS

A José María Valverde.

He tocado esos límites, los he masticado,
los he digerido (mal, desde luego),
los he trasmutado en días enormes y pequeños,
los he mandado a la luna de ida y vuelta,
los he dejado en Venus una tarde,
me he vestido con ellos para festejar mis bodas,
los he visto arder en la ceniza,
los he llenado de flores e improperios,
los he confundido con el patio de mi casa,
me han atendido como sirvientes,
médicos, psicólogos y sepultureros,
los he oído recitar sus poesías,
los he llevado como bastón, como amuleto,
como título de propiedad, como esperanza,
se han puesto a discutir con el vecino
y desde luego con las nubes y los gatos,
los he sacado a puntapiés y me han abierto
las puertas del crepúsculo llorando,
se han llenado de rabia y de deseo,

se han puesto a recordar en la azotea,
juntos oímos música y leemos,
juntos sufrimos, nacemos y cantamos,
sus ojos borrarán estas palabras.

27 de mayo de 1976.

CINTIO VITIER

EL PRIMER ENCUENTRO CON EL CUBISMO Y CON LA ABSTRACCION EN LA PINTURA ARGENTINA

No eran los artistas surrealistas los únicos que en vez de reproducir o transfigurar la naturaleza o la obra de otro artista preferían copiar su modelo interior. Los cubistas y los abstractos lo hacían también, pero con otros sistemas. Es posible que lo sometiesen a veces, tal como acaecía en el caso de los cubistas o de los abstractos geométricos, a un orden riguroso, pero incluso cuando su lienzo aludía a formas naturales, no era tanto su «modelo» el que les ofrecía la realidad circundante, como el que ellos, tras haberlo reelaborado, habían visto en su propio interior. La postura de estos pintores es, no obstante, menos paradigmática, pero no porque se aferrasen a la naturaleza, sino porque su modelo interior no les servía para descubrir un camino de salvación o para investigar en su subconsciente, sino tan sólo para realizar una obra de arte que fuese expresión del espíritu de su época. Recordaremos a continuación la labor de los tres maestros de la Renovación de 1921, en quienes en sus momentos cubistas o abstractos era más evidente semejante manera de transcribir su modelo interior.

Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-París, 1971) es una de las figuras más señeras en la historia del arte argentino. Su obra es, por otra parte, netamente argentina en su sencillez, su distinción, su armonía y su cromatismo. Hay, además, en ella esa ambivalencia tan argentina entre intuición y racionalismo, esa huida de todos los excesos y esa discreción un tanto retraída que hacen inconfundibles los más significativos aciertos de la variante argentina de la pintura occidental. Prueba de ello es que su cubismo tiene luz interior, que se convierte luego en aleteante, igual que habría de suceder años más tarde en las creaciones de los espacios vibracionistas. Ningún otro cubismo tuvo hasta tal punto esa luz.

La prehistoria argentina de Pettoruti cuenta poco para el futuro de la tendencia a que se adscribió, pero no para definir su carácter. Cuando el Gobierno de la provincia de Buenos Aires le concedió una beca para estudiar en Europa tenía veintiún años. Apenas sabía nada de las tendencias vigentes entonces, pero pintaba unos paisajes que eran intemporales y que no cabía relacionar con nada de lo que hasta entonces pudo

haber conocido en La Plata. La tectónica era aplomada, pero sin exageración de su peso, y empleaba en su cromatismo una multitonalización suelta, aplomada e igualmente discreta. Ninguna de esas cualidades lo abandonaron durante su evolución posterior. Es de destacar también que antes de esa viaje realizó para la Universidad Nacional de La Plata un mural en mosaico de 1,16 por 1,06 metros. Se titula «Figura femenina» y está fechado en lo alto del mismo, en 1914. La ambientación tiene un no sé qué de florentino y Florencia fue la primera ciudad en la que residió Pettoruti a su llegada a Italia. Pueden suceder dos cosas: o que esté equivocada la fecha habitual de 1913 que se suele dar como la inicial del viaje de Pettoruti a Europa, o que el citado mosaico lo haya realizado en Italia y enviado desde allí a Buenos Aires. De todos modos, cabe señalar la delicia de la ambientación cromática, la languidez cándida de la figura femenina recostada, el encanto de los cipreses y la delicada fluidez de los azules, violetas y verdes. La construcción, sumamente equilibrada, sobre dos diagonales evita la monotonía mediante algunos ritmos verticales airosos e íntimamente adecuados a la estructura general.

Pettoruti residió en Europa desde 1913 ó 1914 hasta 1924. Primero estuvo dos años en Florencia, luego ocho o nueve en Milán y a continuación, antes de su viaje a Buenos Aires, uno escaso en París. Sus amigos principales en Italia fueron los futuristas. Buen argentino y nada excesivo, creía Pettoruti en la tradición. Los futuristas le interesaban por continuar la tradición renovadora del vanguardismo y no por su espíritu incendiario, que él no llegó a compartir en ningún momento. Estudió a fondo los fresquistas italianos medievales y los grandes maestros del Renacimiento. No desdeñó las vidrieras ni los mosaicos. Todo lo que fue vivo en un pasado que en ciertos aspectos perdura en el presente, era para él un motivo de meditación y estudio. Fue posiblemente uno de los pintores de su época que tenía una mayor cultura artística y que más a fondo conocía todos los procedimientos tradicionales. Le interesaba asimismo el sentido de la forma, la capacidad para dotarla de una significación nueva a la que incorporaba aquello que estudió en los artistas del pasado, pero que podía, en un nuevo contexto, seguir siendo significativo en una obra actual. Otra de sus pasiones fue la luz, la de los mosaicos, las vidrieras y los pintores venecianos por encima de todo. Nada se le impuso de una manera opresiva, pero todo dejó un poso en su manera de ver y en su transfiguración plástica de ese poso reactualizado. Además de convivir con los futuristas, participó con ellos en algunas de sus exposiciones, pero nunca fue, salvo en alguna obra de la que luego nos ocuparemos, partidario del movimiento vertiginoso. Su discreción se lo impedía, y más que el movimiento, le interesó la vibración.

Ignacio Pirovano puede, por tanto, evocarlo con perfecta legitimidad en sus conversaciones como a uno de los precursores de los movimientos que impulsó en el decenio de los sesenta.

El contacto de Pettoruti con los futuristas fue más intenso en Milán que en Florencia. La estancia fue más larga también, pero no modificó en lo esencial las virtudes que ya había demostrado en la serie de lienzos que había expuesto en Florencia en 1914 y 1916. París fue, en cambio, más condicionante. No puedo, en este caso, compartir la opinión de algunos críticos argentinos de que Pettoruti apenas conocía el cubismo y lo reinventó, por tanto, a su regreso a Buenos Aires. Lo que hizo fue reelaborarlo y modificarlo, pero su íntima amistad con Juan Gris y su estancia, breve, pero suficiente, en la capital de Francia nos demuestran que un hombre de su inquietud y su capacidad de estudio tenía que conocerlo tan a fondo como el futurismo.

En 1924 llegó de nuevo a Buenos Aires y realizó su primera exposición en la Galería Witcomb, especializada en arte de vanguardia. Durante sus últimos días en París había recibido una oferta del importante galerista Rosenberg, quien le propuso que regresase muy pronto y firmase con él un contrato. Pettoruti aceptó el ofrecimiento, pero una vez en la patria se dio cuenta de que era allí donde tenía que dar la batalla y no en una tierra extranjera. El resultado fue que a pesar del escaso éxito de esa su primera exposición y de la del año siguiente, se quedó en Buenos Aires y no volvió a París hasta 1952. Nadie lo esperaba ya entonces y nadie lanza tampoco a un pintor que ha cumplido ya los sesenta años.

Los Estados Unidos, más generosos habitualmente en su reconocimiento de la calidad de los extranjeros no residentes en su país, sí reconocieron su mérito y lo galardonaron con toda justicia otorgándole el premio Guggenhein.

La exposición de Witcomb fue cubista, pero diez años antes, cuando contaba veintidós años de edad, había sido Pettoruti uno de los creadores de la abstracción. El inicio de su primer período abstracto fue cuatro años anterior al del neoplasticismo de Mondrian y posterior tan sólo en tres a la «Primera acuarela abstracta» de Kandinsky. No cabe duda, por tanto, de que Pettoruti fue uno de los ocho o diez inventores de la abstracción en el mundo occidental. Las fechas cantan y Pettoruti expuso en Florencia sus lienzos y dibujos abstractos a medida que los iba realizando, entre 1914 y 1916. ¿Por qué entonces los críticos e historiadores europeos lo silencian cuando recuerdan los orígenes de la abstracción? Yo no veo para ello más que dos explicaciones posibles: o una ignorancia un tanto difícil de explicar, tratándose como se trata de unas obras de calidad altísima, pintadas y dadas a conocer en Italia, o ese endiosamiento desdeñoso que hace que los mandarines intelectuales del

averiado continente en que me ha tocado nacer miren por encima del hombro y finjan ignorar todo cuanto arte vivo no ha podido ser adscrito a alguna importante escuela transpirenaica y muy especialmente a la de París.

Las obras abstractas que pintó entonces Pettoruti fueron bastante abundantes. Yo limitaré mi breve análisis a las tituladas «Fuerza centrífuga» y «Forma estática», pero ello no quiere decir que las considere superiores a las restantes. La primera consistía en un ritmo vertiginoso en espiral sobre un entramado difuso de verticales y horizontales. La factura era voluntariamente imprecisa y abundaban las superficies emotivas y multitonalizadas. Esa es la única, entre las obras que conozco de Pettoruti, en la que la intención de visibilizar un movimiento tan intenso como el de los futuristas o el de los rayonistas es evidente. En obras posteriores lo que pretendió fue que el estatismo no perjudicase ni la dinámica de la luz ni la perspectiva aérea, pero tendería a evitar la tensión de tipo futurista. Hay, no obstante, en «Fuerza centrífuga» elementos suficientes para diferenciarla de esas dos modalidades paralelas. Aquella premonición de Pettoruti era abstracta y el futurismo no lo era. El rayonismo («irradiantismo» en español) lo era más en la luz que en los radios, que se escapaban a veces muy emotivamente en todas direcciones. En Pettoruti, en aquel primer momento abstracto, la forma predominaba todavía sobre la luz. El ritmo era espiral y no en explosiones radiales. Se impone, por tanto, una breve confrontación de fechas: 1914 había sido el año del «Homenaje a Bleriot», de Robert Delaunay, y el de algunas pinturas abstractas de Kandinsky, notables tanto éstas como aquél por los ritmos rotativos y la melodía igualmente móvil del color. El espíritu era el mismo que el de Pettoruti, pero no el sistema, la organización del espacio y el ritmo. También en 1914 inició Wyndan Lewis la publicación de la revista *Blast (La Tempestad)*, órgano de difusión del movimiento verticista, versión inglesa y heterodoxa del futurismo, pero ni por su figurativismo ni por su fundamentación teórica cabe relacionarlo tampoco con la innovación del joven maestro argentino.

Pettoruti realizó asimismo en 1914 algunos encolados de tipo cubista. No había en ellos forcejeos en los entronques de las formas y era alígera y emotiva la nada insistida signografía caligráfica de los fondos.

El contrapunto de «Fuerza centrífuga», de 1914, lo constituye la «Forma estática», dos años posterior. Hay en este óleo varios polígonos en delimitación muy precisa, pero ceñidos por líneas no enteramente rectas, sino levísimamente ondulantes. Los entronques son suaves y jamás dos polígonos se tocan, sino que dejan asomar entre ellos un hilillo del fondo negro o un fragmento casi poligonal del mismo que actúa más como forma que como fondo. La ordenación es ortogonal. La textura es

lisa en el fondo y suavemente erosionada y con rastros arenosos del paso del pincel en los polígonos. La sabiduría en el estudio de distancias y leves irregularidades es extremada. Todo esto sucedía antes que el neoplasticismo sometiese en 1917 a sistema todos sus contados precedentes, entre los que no cabe olvidar éste tan sensible y discreto de Pettoruti.

En las obras recién citadas, lo mismo que en «Dinámica del viento», de 1914, y «Luce-elevazione», de 1916, se hallaba en embrión todo lo que Pettoruti habría de llegar a ser. Tal como Córdova Itúrburu recordó mucho más tarde, el espacio clásico de Pettoruti se objetiva «no mediante las líneas de fuga de la perspectiva geométrica, sino por medio de la presencia volumétrica de las formas y, sobre todo, por las transparencias clásicas del color». Pettoruti, concluyó el crítico argentino, «proporciona honduras atmosféricas a sus espacios pictóricos» [1].

Aquel cubismo de colores alegres y luz rielante era, además, un modelo de rigor. Mucho de lo que entonces y mucho de lo que después se consideró como defecto grave constituye, visto hoy con otra perspectiva y desde otras convenciones, uno de los máximos aciertos de su obra. Las formas se encabalgan en estructuras concisas, envolventes o piramidales, en las que cada una de ellas sugiere necesariamente la decisión y el peso de todas las restantes. La amistad de Pettoruti con Juan Gris no lo indujo, no obstante, a organizar su cubismo sintético a la manera del maestro español. Las sinuosidades rítmicas abundaron aún más en sus cuadros abstractos que en los cubistas y prefirió, en principio, la estética de la ventana, con sus aperturas hacia lejanías ilimitadas, a la estética del muro de tradición medieval española y cierre del campo pictórico en una pura presencia sin huida posible.

Pettoruti, cuyo arabesco delimitaba netamente los objetos y cuya materia era lisa, pero aplicada mediante una superposición inacabable de capas tenues que hacían sumamente refinada su consistencia, no había sido nunca *fauve.* Su color, jamás aplicado en bruto, era, no obstante, tan vivo y vibrante como el de los *fauves* escasos en los que el fierismo se aunaba a veces con la mesura y la distinción. Tampoco podía ser surrealista un pintor que racionalizaba tan medidamente su instinto. A pesar de ello, en su aceptación velada de una instintividad sometida a norma y filtrada a través de un cedazo casi helénico y una racionalidad nunca desglosada de la fluidez de la vida, cabía rastrear a veces ese afán surrealista de llegar hasta más allá de lo que nuestra limitada razón y nuestros sentidos pueden darnos como real y penetrar sin necesidad de una simbología mágica en un mundo de surrealidades metafísicas. Su luz y su color tenían en su vibración aleteante mucho de misteriosos y nos depa-

[1] CÓRDOVA ITÚRBURU: *La pintura de Emilio Pettoruti.* Anuario 1. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1973, pág. 11.

raban, gracias a su perfecta unidad con la textura y las formas ecuánimes, una especie de premonición de esos espacios no mensurables, que no son patrimonio exclusivo de los metafísicos más rigurosos, sino también de los artistas más sensibles, entre los que, como Pettoruti o Miguel Angel Vidal, han elevado su conformación personal del espacio a forma plástica primordial.

En 1925, Pettoruti abandonó por un momento su relativa ortodoxia cubista y presentó en «Amigos del Arte» una exposición de paisajes de Italia. Prebisch, crítico extraordinario, no obstante, lo atacó entonces con bastante falta de comprensión. Nos vemos obligados, por tanto, a hacer algunas breves consideraciones sobre ese ataque. El color, la luminosidad de la textura, el orden exacto y en estado a menudo de ingravidez y el aplomo complementario de los lienzos con formas suavemente pensantes rezumaban en Pettoruti poesía y misterio. Resulta extraño, por tanto, que ante una pintura así se haya podido pensar que el decorador se sobreponía en ella al poeta.

Más extraña todavía nos parece la afirmación de que en Pettoruti había una calma un tanto glacial que «ningún detalle accesorio viene a interrumpir» [2]. Hay, además, una contradicción en la censura. Lo de la falta de detalles accesorios es un elogio. Lo de la calma glacial parece una diatriba y debe aludir al equilibrio exactísimo de aquella pintura de composición rigurosa y sin ornamentalidades superfluas. El dibujo de los paisajes, que ratificaron la visión demoledora de Prebisch, era copia también de un modelo interior. La naturaleza aparecía en ellos transfigurada. Los ritmos no eran los sugeridos por el objeto exterior, sino los que la deliciosa autonomía del cuadro, en cuanto unidad de expresión y su selección refinada del color, exigían en cada lienzo. Eran precisamente ésos los valores que defendía Prebisch en la revista *Martín Fierro,* y que en el caso concreto de Pettoruti prefirió dejar de considerar como laudables.

La crítica que cuarenta y dos años después de la recién recordada hizo Aldo Pellegrini en su *Panorama de la pintura argentina contemporánea,* caía en un error posiblemente más grave que el desenfoque de Prebisch [3]. Sucede en ella algo que muy pocas veces he visto. Pellegrini acusa a Pettoruti de que no se parece a otros pintores a los que, según él, debiera parecerse. No lo juzga, por tanto, por su propia obra, sino por comparación. Da, no obstante, en la diana cuando reconoce las reminiscencias de Cezanne en la exposición de paisajes, que tanto había disgustado a Prebisch. Da menos en ella cuando dice que son «paisajes correc-

[2] Núm. 25 de la Revista *Martín Fierro,* 1925.

[3] Todos los juicios a que aludiremos a continuación figuran en las págs. 26, 27 y 28 del *Panorama de la pintura argentina contemporánea,* de ALDO PELLEGRINI. Paidós, Buenos Aires, 1967.

tos y fríos», y vuelve a acertar cuando afirma que en ellos «los tonos suaves, de armonizaciones bajas y contenidas, sustituyen a los colores violentos y francos de la exposición del año anterior». Todo ello es, en parte, verdad, pero habría que relacionar esa exquisita suavidad contenida del color de los paisajes, tanto con la corriente metafísica y argentina como con ese sentido argentino de la mesura, que alcanzó en Pettoruti una de sus cimas más altas.

Los colores de la exposición cubista, clase ésta que eran francos, vivos e intensos, pero no me atrevería a decir que violentos. En su intensidad había una magia evocadora que tenía un no sé qué de inefable y unas multitonalizaciones insinuadas que atemperaban con exquisitez las tensiones internas.

Lo dicho hasta ahora no es demasiado grave, pero demuestra la escasa simpatía que el gran promotor de todos los surrealismos argentinos de la segunda hora sentía hacia Pettoruti. Más extraño es que nos afirme que «partiendo del cubismo sintético, especialmente de Juan Gris, soslayó las problemáticas fundamentales de reconstrucción del volumen mediante la dislocación de los planos, sin atreverse a las audaces oposiciones de formas fragmentadas de Picasso ni recurrir a variaciones de textura y efectos de superficie». Confieso que no entiendo adónde nos quiso conducir Pellegrini con el citado párrafo. Una obra de arte podemos juzgarla por lo que es en ella misma o por lo que representa dentro de la evolución total de su autor o por lo que aporta de nuevo a la evolución de una escuela o tendencia, pero nunca por lo que tenga de parecido con las de otros autores. Si aplicamos ese criterio y consideramos deleznable a Pettoruti porque no se parece a Picasso, podremos con igual arbitrariedad considerar deleznable a Picasso porque no se parece a Cezanne. Enfrenta luego Pellegrini «El improvisador», de Pettoruti, con las versiones de «Los tres músicos», de Picasso, y concluye que hacen «comprender la diferencia que existe entre lo bonito y lo grandioso, entre lo decorativo y el arte».

Las intenciones de «El improvisador» y «Los tres músicos» son diferentes. Ninguno de estos dos «temas» puede constituir, por tanto, la unidad de medida de los quilates del otro. El espacio del maestro argentino no es, *en este caso concreto,* el de la estética de la ventana, sino el de la del muro; pero ello no evita que haya otras diferencias y que las tres figuras en pie, notables por el refinamiento de su entonación cromática sin un solo contraste brusco, se recorten verticales sobre un fondo que tiene mucho de cuadro abstracto. Dichas figuras tienden a inmovilizar al espectador en una posición frontal que desacelera la vivencia de la duración de las horas. La fragmentación interior de la forma acepta ligeras inclinaciones diagonales, pero sin perturbar el estatismo. Hay en

toda la ambientación de Pettoruti una serenidad construida y una delectación en la suavidad del instante, que contrasta con la manera aristada como Picasso prefiere romper en sus dos versiones de «Los tres músicos» (estética del muro igualmente) la placidez del ensimismamiento y convertir en sugeridamente conturbadora la dinámica de las formas y la solemnidad ambiguo-humorística del color.

Si Picasso y Pettoruti perseguían objetivos diferentes, tanto el maestro argentino como el español alcanzaron el suyo de manera ejemplar. Pettoruti pintó «El improvisador» en 1937. Parecía hallarse en paz consigo mismo y no querer superponerle a la pintura intenciones extra o suprapictóricas. Había algo de orgánico en la flexibilidad de muchas de sus delimitaciones, tan alejadas de geometrismo neto de las recién citadas versiones de Picasso. Es notable también en Pettoruti la intersección de unos planos de color con otros y la manera cómo las zonas de superposición tienen tonalidades diferentes de las contiguas. Picasso solía tapar todo el color de la forma ocultada con el de la que se le sobrepone. Pettoruti prefiere las nuencias exquisitas, los encuentros intermedios que sirven de puentes amortiguadores y las luces misteriosas que parecen emerger desde unas sombras más misteriosas todavía. La obra de Pettoruti rezuma así lirismo y se envuelve en una luz de tradición bizantina. La de Picasso es áspera y un tanto socarronamente ibérica, por muchos adobos de culturalismo francés con que a veces adorne sus creaciones geniales.

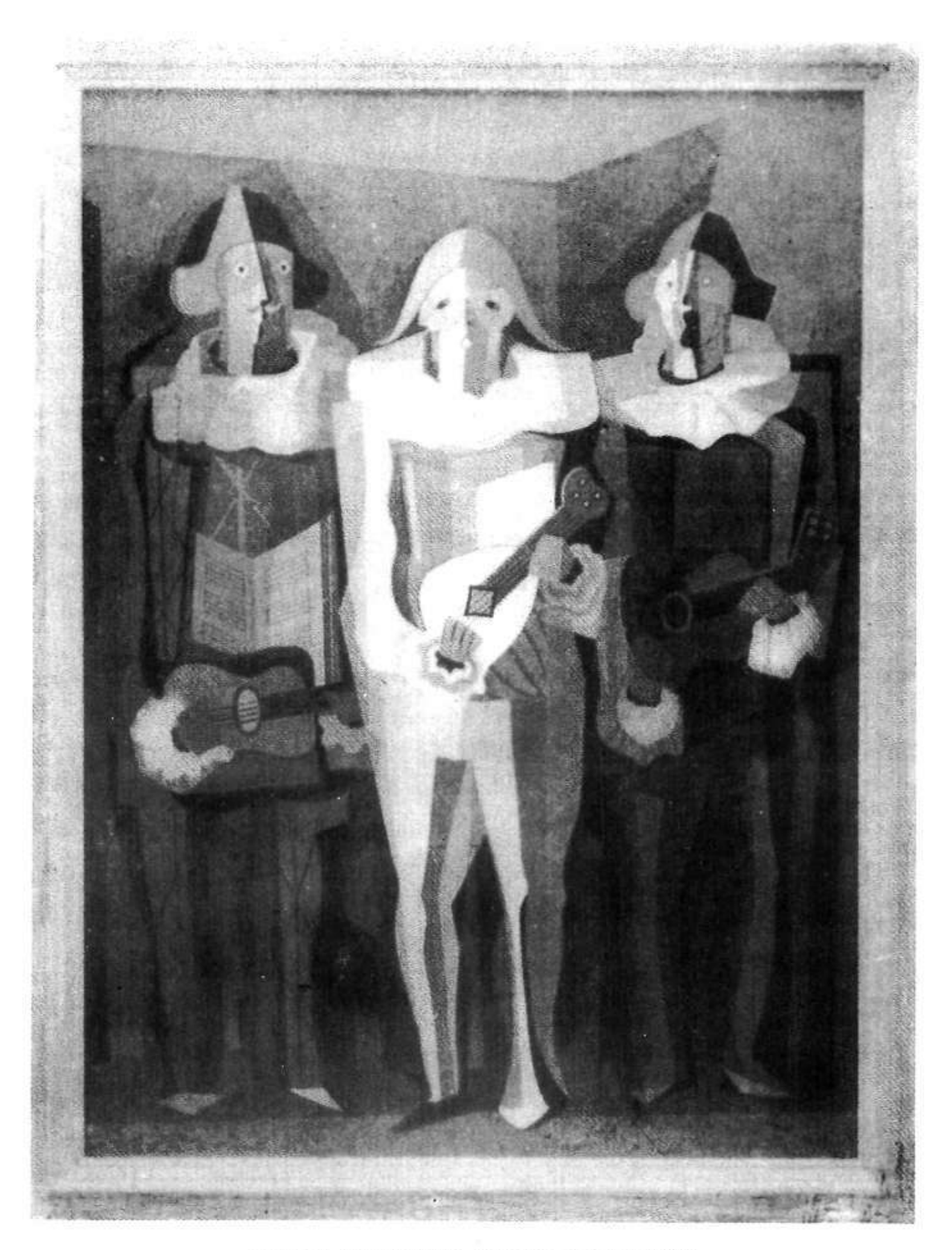
En el primer Pettoruti cubista había ya ese análisis de la forma que echaba de menos Pellegrini en el posterior. La viveza cromática se teñía a veces con insinuaciones de paisaje cuando el clásico bodegón cubista, en perspectiva a vista de pájaro, se recortaba contra un cielo casi tradicional. La exquisitez de algún rayado apenas perceptible, el interés por la visibilización cromática de los encuentros de planos y la dulzura sobria del ambiente hacían discutible toda influencia directa de Juan Gris. Cabría aceptar, en cambio, una incitación debida a que el cubismo era algo que flotaba en el aire en los años del viaje de Pettoruti a Europa. El argentino constreñía, no obstante, menos las formas, enriquecía con más viveza y más luz el color y dislocaba, es cierto, con menos audacia, pero también con más equilibrio, el ritmo compositivo. Los objetivos eran, por tanto, otra vez diferentes en este caso. Pettoruti tiene que ser medido con su propio metro y no con el de Picasso o Juan Gris. Cada uno es cada uno y todas las variantes son igualmente legítimas.

La segunda etapa abstracta surgió casi sin solución de continuidad a partir del momento de madurez de su evolución cubista o futucubista. Sus características eran tan personales y tan argentinas como las de cualquiera otra de las singladuras del maestro. No la inició hasta 1952 y la

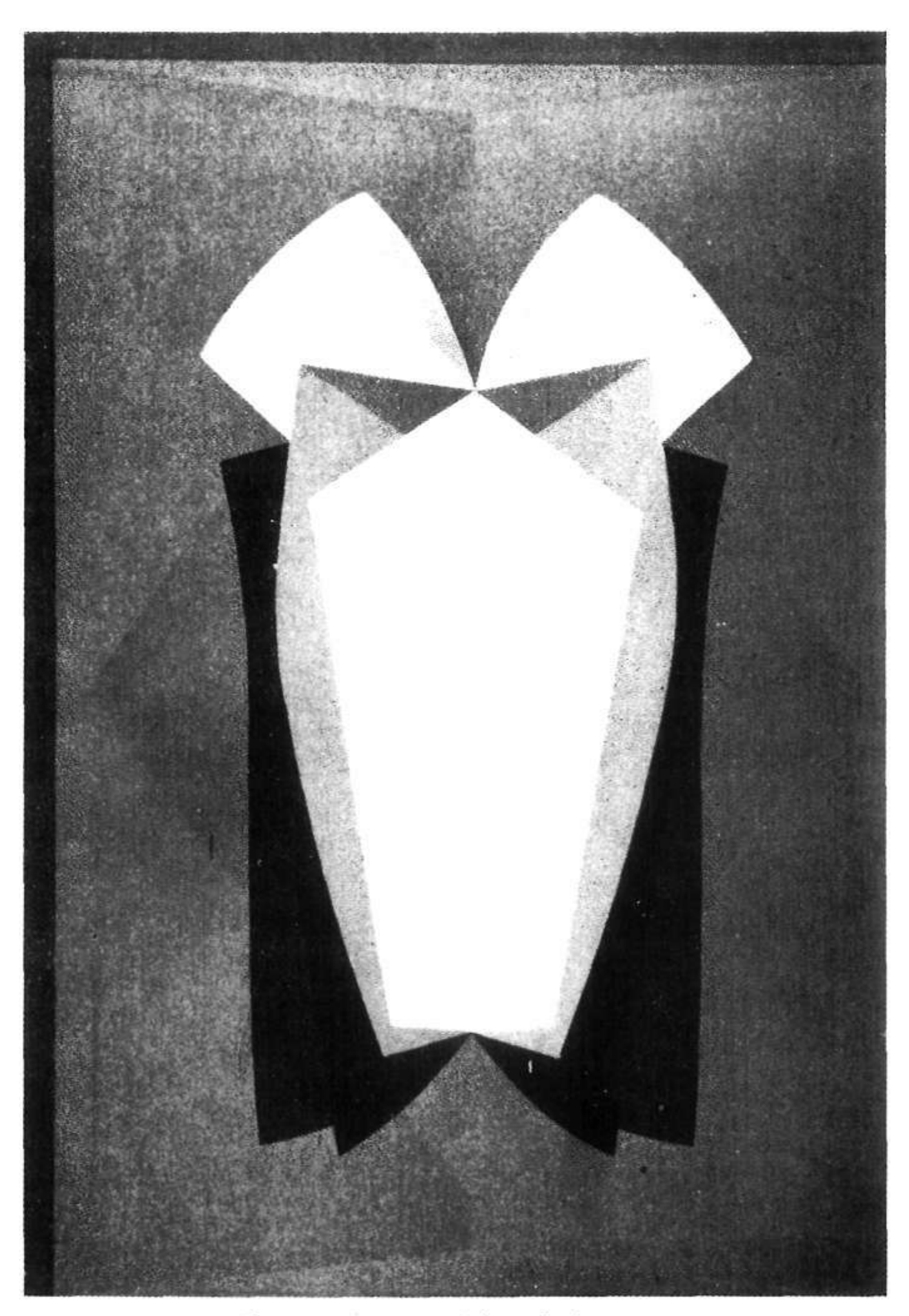
enriqueció con esa luz inefable que nos parece una versión argentina del milagro de Rávena, que era una de las grandes constantes de su pintura. Estos componentes, relacionables con la tradición general de la pintura argentina, manifestados a menudo en el refinamiento de la ejecución y en la manera respetuosa de acercarse a los objetos y a los ambientes, fueron justamente subrayados por Córdova Itúrburu en el antes citado ensayo:

«Lo argentino en él—afirmó—es ese buen sentido creador, sin excesos ni desmesuras, que lo caracterizan; su necesidad de orden, de equilibrio y de armonía, definitorios de la expresión artística de estas tierras tan templadas climática como históricamente.»

La fecha inicial de esta segunda etapa coincidió en 1952 con el regreso de Pettoruti a París. Aquella estancia en la Argentina, que iba a durar meses, había ocupado la casi totalidad de su vida y le había permitido acelerar la actualización de una de las tendencias más representativas del arte nacional durante la tercera renovación. Debido a esta emigración definitiva a Europa, se conservan en Argentina menos obras de este último Pettoruti. Creo, de todos modos, que su emocionada «Noche de verano», pintada en 1957 y conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, compensa con su calidad esta insuficiencia de la cantidad. Me atrevería a afirmar que es el lienzo más importante que pintó Pettoruti en toda su vida. Resume, además, las virtudes del período abstracto, pero de una manera magnificada, que las hace todavía más arquetípicas. El esquema del cuadro es constructivista, pero las formas tienen un recorte elásticamente neto y juegan hábilmente con la sensación de profundidad creada por superposiciones y entronques. La luz no sólo ratifica, sino que desmaterializa esta sensación. Sobre una especie de forma circular hay una ascensión de luz menos matizada, que contrasta con la claridad huida hacia el interior del soporte que caracteriza a la zona central. La parte baja vuelve a ser sombría, más aún que la alta, y contribuye así al ritmo ascendente del conjunto. Los colores más claros están lógicamente en las zonas de luz y destellan más en las formas tangibles y pintadas con netas aristas, que en ese hueco misterioso que es espacio y profundidad, pero también vibración aleteante y asimilación personalísima de una herencia cultural de casi dos milenios. Anticipo lejano podría serlo, pero no de manera definida, la estatua sumeria de Judea. Anticipos más asequibles a nuestra situación histórico-cultural de hombres ibéricos son los del tratamiento de la luz en los interiores bizantinos, los mosaicos de tesela vidriada y las cerámicas hispanomoriscas de reflejos metálicos. Pettoruti recogía así una larga corriente evolutiva, en-



EMILIO PETORUTTI: *Improvisador* (1937).



EMILIO PETORUTTI: *Pájaro de luz* (1961).



RAMÓN GÓMEZ CORNET: *Siemara* (1960).



JUAN DEL PRETE: *Abstracción en azul y rojo.*

tre cuyos más destacados representantes cabe señalar en nuestra patria a Velázquez.

Venecia y Florencia vivieron lógicamente algún momento similar, que fue el que hizo posible la síntesis española de Diego Velázquez. Pettoruti se atrevió a realizar un síntesis igualmente ambiciosa y utilizó los esquemas formales de un cubismo de cancelación, convertido en constructivismo abstracto, y los alió con los espacios inconmensurables de la abstracción lírica y con la luminosidad de la mejor tradición museal recién aludida. Esta obra suya es, por tanto, un paradigma de lo que hubiera podido llegar a ser una abstracción anclada en la historia, pero mirando, sin que la deslumbrase el sol, al futuro. Los epígonos de la albañilería informalista hicieron de momento imposible ese camino, pero habida cuenta de que la crisis de la abstracción parece transitoria, no me cabe duda de que se realizará tal vez antes de lo que creemos una revisión a fondo de las anticipaciones abstractas de Pettoruti y de su propuesta de una vía intermedia, prácticamente inédita en el momento informal en que él la conformó por primera vez.

Creador del arte abstracto argentino, pero no en la Argentina, fue Pettoruti el artista que, a pesar del antecedente de Gómez Cornet, hizo posible la recepción del cubismo en su patria. El cubismo era una singladura que ninguna nación con una cultura viva podía soslayar en la evolución de su pintura. Lo más habitual en casi todas partes (descontado el caso de Italia, en donde el futurismo sustituyó con plena vocación renovadora al cubismo) fue despotenciarlo en una búsqueda de asequibilidades escasamente riesgosas o refritar sin duende la versión hispanofrancesa del mismo. Pettoruti no negó nunca el gran valor de la codificación originaria, pero no se entregó a ella atado de pies y manos. Hizo entonces su cubismo de igual manera que había hecho antes su arte abstracto y que volvería a hacerlo más tarde. Su importancia histórica fue, por tanto, decisiva: Una vez asumida la experiencia en una variante inédita, quedaba desembarazado el camino para que otros pintores argentinos ensayasen otras singladuras.

Pettoruti puso al día a la Argentina en esa asunción del mundo de las formas rigurosamente ordenadas y del hallazgo de las estructuras-madres de todas las posibles. Fue el paralelo actualizador de Xul Solar, cuyo modelo ideal sería el de las formas intuidas o encontradas en su subconsciente y no el de las armonizaciones mensurables. Semejante apertura histórica no habría sido posible si el quehacer homologador de Pettoruti no se hubiese doblado de calidad y de imaginación. Metió decididamente a la pintura argentina dentro de la más rigurosa vanguardia, pero no había ninguna razón válida para exigirle a él ni a ningún otro compatriota suyo que repitiesen en las tendencias que reelaboraban los modelos

manidos de Europa. La variante argentina de Pettoruti es tan válida y tan occidental como las de España, Francia o Estados Unidos. Semejante diferenciación es una más entre sus grandes glorias, pero no, en ningún caso, una limitación.

Ramón Gómez Cornet (Santiago del Estero, 1898-Buenos Aires, 1964) se adelantó a Pettoruti en su introducción del cubismo en la Argentina, pero su evolución discontinua, unida al escaso eco que despertó su anticipación única, hicieron que su influencia en la recepción de esa modalidad haya sido más bien escasa. Gómez Cornet era un hombre de formación europea que había realizado sus estudios en el *Taller libre Arts* de Barcelona y en la *Academia Ranson* de París. En 1921 presentó en el Salón Chandler su ya citada y única exposición cubista. Para el público general cayó en el vacío, pero parece ser que su organización cubista del espacio y la forma, sus ricos trazos negros delimitatorios y sus fondos geométricos de cromatismo variopinto causaron bastante impresión sobre algunos jóvenes que estaban buscando entonces su propio camino. Es muy posible que la extraordinaria cultura artística de Gómez Cornet y su contacto permanente con la pintura europea hayan sido las causas de su afán posterior de quemar etapas y de sus retornos intermedios a posturas más tradicionales. Desilusionado, tal vez, por su falta de éxito en Buenos Aires, se encerró en su ciudad natal y realizó allí una pintura que conservaba algunos de los logros de su premonición anterior, pero que era enteramente diferente en sus objetivos.

En el momento relativamente cubista de 1921, la mayor parte de los lienzos de Gómez Cornet representaban cabezas gigantes. El trazo delimitatorio era muy acusado y hacía que aquellas cabezas quedasen destacadas y casi aisladas dentro de un ceñido que podría parecerse algo al emplomado de una vidriera. Los colores eran plano, vivos y fuertemente contrastantes, pero algunos de los fondos ajedrezados tenían un cromatismo todavía más vivo y con espíritu de cuadro abstracto. Podríamos, por otra parte, parodiar a Del Prete cuando inventó su gráfico término de «futucubismo» y decir que lo que en aquel entonces estaba haciendo Gómez Cornet era «fauvicubismo». Luego llegó el momento en que su recuerdo de Picasso y Juan Gris, la alada gracilidad de Modigliani y el interés por el más enternecido intimismo argentino, se fundieron al servicio de los desamparados en una nueva unidad de expresión.

La evolución de Gómez Cornet tuvo, a partir de entonces, una meta ideal: La de captar el espíritu de las gentes de su tierra en una ambientación atónita que no tenía nada de indigenista y poco, tal vez, de realista social, pero que con su ternura y con su distinción al servicio del pueblo colmaba con creces los objetivos más perdurables de ambas tendencias. En todos estos lienzos, de cuño estrictamente personal, hay mucho amor

y mucha comprensión, pero también una aceptación serena y una voluntad cordial de intentar que el dolor más íntimo de todos sus efigiados le hable al espectador desde su *pura* mismicidad y desde esa posibilidad que el pintor les depara para que nos comuniquen la vigencia de su desamparo y nos ayuden así a que nos curemos, en parte, de nuestro propio egoísmo.

La herencia cubista perduraba en aquellos lienzos tan sutiles y tiernos en el rigor de la estructura y en la utilización, a veces, de perspectivas diferentes para el conjunto de la composición y para algunos de los objetos que deseaba destacar en una especie de presentación desglosada de estos últimos, que podría parecer un anticipo del *pop* o una señal para mejor identificar un ambiente. Una sensibilidad que, aunque parece en tono menor, tiene a veces grandiosidad épica, caracteriza a muchos de los acordes cromáticos de esta etapa, pero conserva también algo así como un eco lejano de su anterior fauvismo atemperado. Lo fundamental, no obstante, en esta última manera de Gómez Cornet fue la devoción con que interpretó la vida interior y los problemas de unos hombres probablemente frustrados en muchas de sus apetencias y haberlo conseguido *sin* literatura y *sin* demagogia, pero con ese mismo saber hacer del que había dado pruebas muy cumplidas en su única muestra tangencialmente cubista.

Juan Del Prete (Vasto, Chietti, Italia, 1897) fue traído a la Argentina en 1909 y adquirió la ciudadanía de su país de adopción veinte años más tarde. Las primeras obras que dio a conocer en su nueva patria se hallaban a mitad de camino entre el divisionismo de Seurat y el expresionismo ricamente colorido de Van Gogh. La tectónica era ya entonces aplomada, pero lo fue todavía más en un segundo momento, iniciado en 1926, en el que un influjo de Cézanne, patente más en el espíritu que en la letra, ratificó su espíritu constructivo. En 1928 expuso en Amigos del Arte. Al año siguiente, tras su nacionalización, dicha benemérita Sociedad compró una obra suya y pudo con su importe realizar un crucial viaje de estudios a Europa. En París, se adscribió en 1932 al grupo «Abstraction-Crèation-Art non Figuratif» y expuso algunas obras incursas en dicha modalidad.

Un año antes se había hecho Del Prete miembro de la «Société des Surindependents» y participó desde entonces en algunas de sus muestras colectivas. Ello facilitó la difusión de su obra e hizo que su fama fuese relativamente grande cuando en 1933 regresó a Buenos Aires y presentó allí su primera y única exposición abstracta. Es justo, por tanto, considerarlo como el primer pintor que expuso lienzos abstractos dentro del territorio nacional argentino. No fue, no obstante, el primero cronológicamente entre los abstractos de su patria. Ya anteriormente hemos re-

cordado el precedente de Pettoruti en Italia, anterior en dieciocho años a los primeros lienzos y dibujos abstractos de Del Prete y en diecinueve a su exposición bonaerense. En la citada muestra había lienzos y encolados, y a pesar de los muchos cambios que había asumido Del Prete en el aspecto formal o en el salto de unas tendencias a otras, se mantenía invariable un fondo estilístico muy suyo. En años posteriores, Del Prete continuó saltando de tendencia en tendencia, pero, igual que acaecía con Picasso, sin abandonar jamás su inconfundible manera de hacer. Hay, es cierto, excepciones en algunas de sus obras, pero en términos generales cabe señalar en todas sus maneras tres características que nunca suele abandonar: la preferencia por los colores claros o vivos, perceptible incluso en sus encabalgamientos de rojos matizados en capas superpuestas, frecuentes en algunas obras de su período preinformalista; la distinguida magnificencia de una materia de untuosidad no exagerada y tactilidad estudiadamente sensible y una expresividad no siempre violenta, pero casi nunca reducida de un modo drástico a pura construcción cerebral.

Parecería lógico que esta introducción temprana de la abstracción en la Argentina hubiese influido en su ambiente, pero no sucedió así de momento. Tan sólo Prebisch, que en este caso volvió a acertar, como tantas veces, saludó con entusiasmo la exposición y subrayó en la revista *Martín Fierro* cómo «una fuerza tumultuosa y desordenada agita el arte de este pintor» y cuán grande era su «vigoroso temperamento plástico». De todos modos, y a pesar de ese escaso eco, no sería imposible que algunos de los jóvenes de entonces hubiesen recibido en la muestra de Del Prete su primera incitación para ensayar otras singladuras. Quien ya no volvería, en cambio, a continuar por ese camino hasta diez años más tarde fue el propio pintor. Terminada la muestra abstracta retornó, a renglón seguido, a la figuración. Intensificó su color y se convirtió en un paralelo de los *fauves* con los que había convivido en París.

La etapa futucubista, sexta de las suyas, se inició en 1944 y terminó en 1947. El inventor de ese curioso término fue el propio Del Prete y no cabe desconocer que resulta acertado. El dinamismo era futurista en aquellos tiempos, pero el rigor tectónico y la fragmentación de las formas eran cubistas. Del Prete no podía, no obstante, detenerse nunca, y en 1948 retornó a la abstracción y vivió un momento concretista, cuyo rigor era más visible que en el período 1931-33. No se adscribió al grupo renovador de la revista *Arturo,* pero los responsables de las nuevas propuestas lo consideraban ya entonces como uno de los suyos, y así lo hizo constar varias veces Del Prete en su estusiasmado y revelador estudio de las nuevas vanguardias porteñas [4].

[4] SALVADOR PRESTA: *Arte argentino actual.* Edit. Lacio. Buenos Aires, 1960.

En su evolución posterior llegó a cultivar Del Prete un informalismo y un gestualismo que en algunas ocasiones nada tenían que envidiar al materismo de Fautrier o a la pintura de acción de Pollock, pero revino a menudo al figurativismo y fue siempre cambiante dentro de su insobornable unidad de fondo. El ritmo de la línea, melodía inacabable, no lo abandonó jamás. Tampoco lo abandonaron la sensualidad de la materia ni la aspereza táctil de muchas de sus superficies. Mezcla extraña de instinto y razón, de rudeza y refinamiento, no dio posiblemente Del Prete la medida exacta de sus posibilidades, pero abrió en todo momento caminos y contagió con generosidad su inquietud a cuantos artistas pudieron disfrutar de su magisterio y, sobre todo, de su cordial capacidad de comunicación. Conocía a fondo todas las posibilidades de la pintura de su tiempo y no pudo ni quiso limitarse jamás. Todo en él era auténtico, y más que nada esa necesidad de cambio que lo hace siempre igual y siempre diferente de sí mismo.

Los tres pintores, cuya labor hemos recordado en estas páginas, fueron muy diferentes entre sí y tan sólo uno de ellos llevó hasta el final su investigación, hasta sus últimas consecuencias y con coherencia total. Fue Pettoruti. Los otros dos o renunciaron a sus atisbos iniciales—caso de Gómez Cornet—o prefirieron un juego inteligente, pero desconcertante—caso de Del Prete—, con todas las novedades. En lo que a Gómez Cornet atañe, es incluso obligado reconocer que su mucho más largo período entre intimista y justiciero tuvo mayor entidad y calidad que el de sus premoniciones cubistas. Por eso hemos preferido reproducir aquí una obra de ese período suyo y no uno de los lienzos «cubistizantes» de su única muestra relacionable con la tendencia. Del Pettoruti abstracto de su hora inicial hemos reproducido ya, en un número anterior de esta misma Revista, una de sus obras más representativas. Es por ello por lo que nos limitamos ahora a una de las cubistas—la más injustamente combatida, por cierto—y a otra del segundo período abstracto. De Del Prete hemos elegido uno de sus lienzos abstractos de mayor calidad, pero reproducimos también una página de la revista francesa *Abstraction-Creation,* en la que se reproduce una de las más significativas obras que realizó en los días de su adscripción a dicho riguroso grupo.

Los artistas recordados en estas páginas constituyeron el núcleo central de uno de los cuatro caminos sobre los que se desarrolló la renovación tercera de la pintura argentina. Los otros tres—de los que esperamos ocuparnos igualmente en esta Revista—fueron el surrealista, el realista-contestatario y el de los discretos metafísicos. Esta renovación se extendió desde 1921, fecha de la primera muestra individual argentina de Gómez Cornet y de Figari, hasta 1939, año en el que la fundación del grupo surrealista «Orión» sirvió de puente hacia los afanes de la cuarta

renovación, consolidada a partir de 1944. Las dos renovaciones anteriores habían sido la realista-documental, iniciada hacia 1890, y la postimpresionista, cuya eclosión cabe datar en 1901 y 1902, fechas de las dos primeras exposiciones individuales de Brughetti y Malharro.

Tras esta renovación de 1921 quedaban despejados todos los caminos para la asunción de las vanguardias más arriesgadas. Fue—tras varios decenios de importación de modalidades y formas pictóricas—el primer gran momento de homologación de la pintura argentina. Terminado el período y tras cinco años de transición, comenzó la Argentina a exportar formas en 1944, fecha de la fundación de la revista *Arturo* y de los inicios de la actuación conjunta de sus componentes más avanzados. Esa capacidad exportadora prosigue en nuestros días y demuestra la vitalidad envidiable que caracteriza, tras tantos años de progreso continuo, a la pintura argentina.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID

ENGLEWOOD, CARTA AYER

A Félix y Paca.

Englewood, carta ayer, julio largo y pocas cosas que contarte, la historia crece en New York más amplia en estos días, los recuerdos se agolpan, recargados momentos encontrados uno y otro, estamos solos... Enso, apátrida nacido como yo, terminó casándose con ella y el tour preconcebido se inicia, la vuelta al mundo, te entrego dos palabras, el arte moderno, Metropolitan, Empire State Building, todo asciende y la única robada estatua de la libertad puedes ser tú en cualquier ordinal avenida, como emblema permanente entre nosotros... No olvidasteis el shopping de la Quinta. Os recuerdo imaginados, la llegada a España en una tremenda desorientación, cargo tintas de algo que hoy no olvido, aquel rostro de sed y tu boca de arena y puñalada, demasiado gigantismo abre el pecho, Music-Hall, Enso, Radio City sofocante, griterío de sirenas y bencina, ambulancias, blues negros en un dual anticuado y triste de mi buhardilla, hoy que puedo estar demasiado solo y es difícil reconstruir la historia del destierro, como algo personal... Hace años comencé la cuenta atrás, los pasos más seguros de esta incomprensible cabalgada por el mundo, y soy capaz, la distancia es un suicidio, de recordar sin rencor a estos dos seres que, hoy me entero, decidieron unirse.

Por eso acepto, tomo la carta con la misma sobriedad que viene, sin dramaturgia, en la plena intensidad de mi prisión aislante a la convivencia, ahora que, sobre el suelo, crece el párpado rutinario de la noche, oculta sus tentáculos azules en una playa y admiro cualquier sombra sentenciada en una calle.

Carlos llamaba para lo de Andrés, lo de su casa, que ya estaba prácticamente empezado el plan de marcha, una vez superado el período de medidas transitorias.

—Y bueno. Que esa no cuelga ni dormida. Que no es la primera vez que doy un toque, y nada. Parece que si le entras por lo serio no te da cuerda, pero si le sueltas liberalismo, ni con veinte mistelas ni toda la postura del mundo.

—Pues tú al lío. La traes, que ya me encargo yo del tratamiento de usía. Que a esa sólo le falta un reajuste de cilindros, puesta a punto que

se llama, Carlos, que se te tiene muy visto el capó y la dentadura y siempre nos andas sobrado de gas, más corriente de lo previsto.

—No me vengas con la made in England, y si luego no damos cante, te cargo las culpas. Ya estoy harto de turismo y discoteca, de las tapas del barrio nuevo y de tanta filosofía que cargáis a las reuniones. Vamos de una vez a lo positivo.

—Pues hablando de Roma, te pasas por la placita, traes quinientas pelas y nos echamos el pito, que eso les gusta, le dan mucho en su tierra y sin tanta historia como nosotros, que son además de comunión diaria, por eso del mercado libre. Así que háztela como te venga, pero con todo sigilo, que en el piso huelen la chicha hasta los gatos y no tengo ganas de verme en la Gavidia. Así que date prisa. Apunta. Las recoges en el «Río», enfrente del «Dragón», ya sabes, y te traes además dos de tinto, que ya nos encargamos nosotros de lo fuerte. Y corto y cierro.

—Y yo arranco velas. En seguida llego con la patrulla, esta vez de primera clase.

Realmente puede decirse que este reemplazo llega mejor que el del año pasado. Como dos o tres productos típicos y una medio mexicana con dos labios como dos fronteras, morenita toda y chica, pero bien hecha, que da gusto verla. ¿Y no se presentó en otro día a la pensión a que si tenían plaza, que el programa le había dado aquella dirección? La mamita le miró de tal modo y de tal modo debió mirarla Carlos, que o la coge o le cuesta el tiro de gracia, y la niña se reía también sin saber de dónde caían las balas. Así que fue establecida con la otra rubita, llegada a principios de septiembre y ya formando parte de nuestro «período de aproximación».

Así que unos días de hacerse el no-interesting y al segundo domingo se propuso al congreso una visita a Itálica. ¡Y que no nos tenemos vistas las ruinitas del romano imperio! Todo sea por la seguridad de victoria. Saludada la mamita, los demás pupilos y el pareado café con leche, salimos en nuestro Alfa-Romeo de sesenta mil verduras y varias guerras, apretados como chinches. De la charla intuyóse la preferencia.

Yo, como jefe de relaciones del Comité internacional, dados mis chapurreos de parlancia anglo-gálica, preparé poco a poco una profundización diplomática con vistas al primer convenio colectivo, reunión de ambas partes interesadas.

No recuerdo si referí que Carlos había sido designado desde un primer momento para ocupar la pensión de la mamita, en plaza de embajador honorario de nuestro clan, por sus cualidades de carrocería, de acuerdo con su nombre, y por una razón que deriva de su profesión como empleado de banca, aparte, por supuesto, de su nulidad para la autarquía

vital que supone vivir y mantener un piso en mínimas condiciones de salubridad, en suma, su incompetencia como ama de casa. Así, una vez determinados los lazos con alguna miembro del reemplazo que cada año viene de América a los cursos de la Facultad, surge la nueva etapa política, que consiste en el ofertorio al Congreso Tripartito.

Así, Carlos, como enviado especial, nos hace presentación de credenciales a Paco, Antonio y a mí, Andrés, socio cultural de la embajada.

Paco pertenece a ese profesional de la calle, habituado a colocar objetos a los clientes, contratos telefónicos, en este caso, y asuntos varios, generalmente propios a cualquier representación. Por fin, Antonio, perito industrial y también emigrante jiennense, como los demás, acostumbrado al arte de la lucha con la soledad, en una ciudad que un día fue extraña para todos nosotros.

Yo puedo presentarme como uno de esos fracasados pintores, frustrado actor de teatro, profesor y adicto de librerías con excesiva frecuencia (aspecto que suele ser frecuente dada la anterior premisa) y en cuya «residencia» suelen tener lugar los inicios de nuestras amorosas relaciones internacionales. El porqué de esta especialización no procede en principio, sino de la causa lógica que en el campo amoroso ha condicionado a esta juventud española predemocrática, aparte de una especial inclinación y curiosidad por la sociología internacional femenina, menos atada a nuestro reservismo espiritual frente a Europa.

Hasta aquí las notas marginales. Falta sólo añadir el nutrido lugar de mi biblioteca, que ocupa informaciones de todos aquellos lugares turísticos de interés, emplazamiento de museos, monumentos, historia de la ciudad, factor que, profesionalmente y para nuestras «guerrillas», controla nuestro perito Antonio. Se me reserva el tanto como bucólico, raído y extravagante artista, que tan solicitado está por nuestra americana clientela, aparte, por supuesto, del carácter estelar que mi graduación de profesor conlleva.

Se lucha por el mismo motivo. Han sido meses de verdadera angustia, angustia presentida especialmente por aquellos que tienen familia. Acabamos de lanzar a nuestros hombres hacia la casa abandonada. Sánchez habla continuamente de su mujer, acaba de tener un hijo, una forma de olvidarse del miedo, hay demasiado silencio entre los árboles, más atrás, el camino, zona evidentemente controlada. Sabemos que pretenden llevarnos allá, confiarnos y luego, puede ser la masacre, puta madre los pinchos jodiendo, todo el día, y mierda de barro, uno que se quedó clavado en la alambrada. El caso es que arriba hay un nido, pongo el cuello, y de seguro nos vieron, están allí apostados, lo menos un par de margaritas, cuidando desde lo alto el caserío. Pero hay que tomarlo primero,

luego las ruinas, el caserón entre los árboles, no podemos arriesgarnos. Rivera toma un par de tíos y que giren los fosos en sentido de la almadrada. Nos apuntamos primero a la colina, a ver qué pájaros nos salen del cascarón.

Dile al cabo Santabárbara que lleve su colegio por el otro lado, que me peine bien esos matojos con los cortaúñas; que nada de mixtos. Hay que cogerlos como en misa, sin repiques de campana y sin bajas de ningún tipo. Después me mandáis correo y allá vamos nosotros hasta callar el búnker.

No deja de resultar curioso que me toque a mí este fangal en la pura playa que tan bien conozco, ojalá mejor que vosotros o la pringo del todo, así que a esperar toca, que aquí quisiera ver al «Vasco», el de la academia, uno de mi promoción, aquel de la Orden de la Lechuga casi todos los años, mi pupilo desde la toma de la escalera. No sé qué habrá sido de él, eran otros tiempos, y no las castañas de hoy.

—Avisa al «Gallego», tírale un pedrusco, que me lo cosen a tiros al maricón, que cubra el serrín o me lo trincho yo antes de que lo hagan ellos. Todavía me acuerdo del Guanchito, todo lo largo que era el cabrón, colgado siempre, y del día que se lo pringaron hace meses, cerca de las salinas. Estaba quemado ya de tanta guerra. Eso de no recibir carta le tenía más colgado que nunca. Algo debe haber ocurrido en la capital o no estarían las cosas así. Bueno. Ahí viene Santabárbara con su gente. Entérate de cuántos son y que nos guarden ahora las espaldas, sin perder de vista la casucha. Después que comience la fiesta avisas al «capi» que esto es mío. Así que coloca una posición y los demás conmigo. Esperemos que no haya nada gordo detrás o se acabó nuestra suerte. A ver si sabemos qué se cuece en la plana después de esto. Por cierto, que no sé nada de Kay, te conté, está en la frontera, espera que esto acabe, pero a este guiso le queda lo suyo. Si la cosa se acaba, le dices...

Pero la casa estaba vacía y allí dejaron sólo basura, que se unieron los de la colina. Con tres morterazos más nos dejan plantados, así que se acabó la espera.

A Sánchez y su grupo los descubrieron en la subida. Están desangrándose entre los palmitos, más o menos a la mitad. Ya no nos queda más remedio que jugar a delanteros todo el equipo, bien abiertos, vosotros con el «Polaco», que nosotros agarramos este lateral. Santabárbara se queda con el equipo a puro pepinazo, hasta que calcules que estamos llegando y que no se nos enfríe el café que nos espera allá arriba, que yo te callo las castañeras de una puta vez. En fin, Rivera, o arriba de la colina, o arriba del todo nos vamos...

Así que inaugurado el ciclo de los acontecimientos, el embajador honorario plantea el convenio colectivo calentado a los ingleses hablan-

tes sobre tal amigo artista al que es deuda visitar, porque aquí abundan toreros y artistas, que es así que se conoce esta tierra antigua. Allí en mi casa espera el tripartito comité de recepción con bien disimulado interés. Una vez presentada la ganadería, debo aportar cierto grado de irracionalidad en la narración detallada de los dibujos, pinturas y otras estéticas curiosidades, mientras Paco realiza su vinícola labor ofreciendo nuestros afamados productos a la rubia clientela. Que si luego un poco de música, segundo grado de luces, lo suficiente para iluminar sin precipitar acontecimientos, y luego un bailecito, nada de extraordinario, simple representación para dar muestras de nuestro inusitado avance en la recuperación y saneamiento de nuestras tradicionales represiones. Deben cuidarse todos los términos con el fin de evitar la temible espantada. Despacio y con buena letra.

Hasta aquí el primer paso. Amplia conciencia tenemos de cada escalón y su justo momento. Algunos años en el oficio constituyen una experiencia. De memoria conocemos el amplio dossier que sobre nuestro hispánico país y sobre sus latins lovers es entregado antes de venir a nuestras estudiosas visitantes, aquellas notas que sus oídos atemorizan sobre el peligro sexual del moreno ejemplar carpetobetónico, textos redactados por sus psicólogos y en los que con tanta fiereza confían.

Así que en unos días alguna excursión, protección del enemigo y meticuloso estudio de operaciones, respeto urdido hasta la complacencia, que si hay que ver cómo son algunos, que se creen que todas las extranjeras son igual, que es la incultura, problema de represión, que más de uno pasó los veinticinco siendo más virgen que las leyes del movimiento, con tanta salidura que tienen; pero mucho de boquilla, que a la hora de la verdad no es el gallo como lo pintan. Pero todos no somos lo mismo. Hay gente que ya pasa por esas cosas, que está a nivel europeo, aunque también un poco de culpa la tienen algunas que vienen como vienen...

Al final, Sheila pasó de las copas previstas y bueno, que si no te importa me quedo esta noche, ¿sabes? Me mareé un poco; tanto de vino y mañana me voy.

—Nada, que no hay problema. Lo que quieras. Mañana estarás mejor, pero si quieres café. En algún lugar hay una manta. Te la busco... entre tanto cachibache. Así que mañana yo te acompaño y tú, Paco, ahora te agarras a Norma y mañana nos vemos.

—Pero, hombre, me quedo aquí y te recojo... Que además Sheila me da cuerda, y a lo mejor...

—Pero no jodas. No ves que no está en condiciones y son las cuatro y Norma tiene que llevarla alguien. Más vale que la duermas hoy en casa y mañana te vienes después del currele, que no se te la va a llevar

el diablo y tampoco tiene pinta de que le vayas demasiado; aparte de que ésta no está muy católica, por lo menos hasta que se le pase el rollo.

Y en saliendo, que parece que lo estaba esperando, Sheila llama desde la biblioteca. Algo para la cabeza y si le traigo el café y entro y está desnuda sobre la cama y uno no está preparado para eso, a pesar de las buenas intenciones, a pesar de los propósitos y todas las palabras anteriores; hay que hacer un esfuerzo, continencia madre de la abstinencia, aspirina efervescente, ese algo para la cabeza que me es por ella devuelto con buena parte del alcohólico origen del mal por los suelos. Y ahora ponte a recoger el regalo. Una vez recogido el regalo, me quedo con la fregona mirando a Sheila, que ahora duerme, desnudita entera, sudando también los sopores de un veraniego bochorno sevillano, desnudita entera, sin tapadera ni cáscara todo lo largo de su largo cuerpo, la piel sembrada de un rubio vello iluminado por la bombilla triste. Es esa hora en que en la noche hay demasiado silencio y el tiempo hace ruido al pasar por las orejas. Así que me quedo en una silla. La veo dormir, respirar profundamente, ladeada, escorada un poco en la arena, un pecho pesando levemente sobre el otro, la arena de sábanas, como un gato pálido y dulce, corre ahora, siempre desnuda, hacia la orilla, nos metemos en el agua, el agua y la espuma explotan en sus muslos, el cuerpo se hunde como una aguja, sale de nuevo, reinicia su piscícola marcha, se desliza haciendo ceder el verde a cada brazada, de un costado, del otro, espuma y agua efervescente en su pelo, esponja, su piel cobra brillo, acaricia el agua, su piel que yo soy agua, vamos al fondo, el alga su sexo, sus pechos medusas, conchas, esponja, brillando como un pez, hasta que sale y corre hacia la playa y deja, ya sin sol, su cuerpo sobre la arena...

Levanto los ojos y acaba de amanecer, según me indica la luz del cuarto a través de las ventanas, acaba de amanecer o se hizo ya la tarde. Me quedé transpuesto en la silla y Sheila me está mirando desde hace rato, observador observado, cazador cazado, furtivo descubierto. Menudo corte.

Sigue desnuda, tal vez como anoche, sólo que ahora es consciente; me está mirando. Y yo lo siento por los convenios internacionales, el pacto colectivo y la declaración de los principios fundamentales. Me mira. Se despereza como una tortuga (¿las tortugas se desperezan?) y observa que la miro. Sonríe y sigue como un flamante pez. ¿Quieres café? Te hago café. Si no tardo nada, sólo añadir un poco. ¿Cómo te encuentras? ¿Se te pasó lo de anoche? ¿Has tenido frío? Aunque no hace frío, que estamos en verano. ¡Qué tonto!, pero es que yo, bueno que me quedé dormido y claro, pues no sabía, aquí en la silla, por si querías algo...

Y ahora ríe francamente. Que no estoy tan libre de esas cosas, ¡qué coño! No te rías... Y no dice palabra y sigue riendo y me tiende la mano...

El mar es ahora todo espuma, agua blanca sobre mi cuerpo y su cuerpo, como si uno se tendiera sobre un espejo, blando y caliente, Sheila, no te rías, sus ojos fijos como en el sueño, resbalando el agua, el beso sobre las dunas, la arena, no te rías, todo agua, a cada brazada hundido su costado y el mío, como en el sueño, un brillo dulce sobre la piel, sobre un espejo, las sábanas sobre el suelo y caen al suelo mis gafas, en una barca, deslizándome en la superficie del agua, su piel suave, doscientos kilómetros de piel suave, suave...

Así que hoy lo siento por mi trabajo. Nos queda tan poco tiempo de vida a los mortales...

Así que tomamos al colina, tomamos la colina sin muchas bajas, como en los viejos tiempos, así Ribera, Santabárbara, al pobre Sánchez. Te decía lo de la carta, Englewood, pocas cosas que contarte, la historia sigue, más amplia en New York en estos días, los recuerdos se agolpan. Enso terminó casándose con ella, la estatua de la libertad puedes ser tú en cualquier ordinal avenida, como emblema permanente entre nosotros.

RAFAEL DE COZAR

Imaginero Castillo Lastrucci, 7, 3.º
SEVILLA

LA NUEVA TEORIA DEL AMOR EN LAS NOVELAS DE DIEGO DE SAN PEDRO

«... nothing is more hidden than the obvious.»
(G. BOAS, *The History of Ideas*, pág. 116.)

Basta una cala somera en la bibliografía de estos últimos años en torno a la novela sentimental del siglo XV, para darse cuenta de que este género literario es hoy en día objeto de una tentativa por parte de la crítica de revisar y de reformular los intrincados problemas con que se nos presenta. La necesidad de tal revisión la parecen subrayar las nuevas ediciones que Antonio Prieto, Pamela Waley y Keith Whinnom acaban de hacer, respectivamente, de *Siervo libre de amor*, de Rodríguez del Padrón; *Grimalte y Gradissa*, de Juan de Flores, y de las *Obras completas* de Diego de San Pedro. Todas estas ediciones van precedidas de estudios críticos, entre los que destaca el de K. Whinnom por la gran aceptación que han encontrado sus ideas entre los estudiosos de la novela sentimental.

La mayoría de los puntos discutidos en los trabajos críticos que se han dedicado a la novela sentimental del siglo XV ya quedan delineados con mayor o menor claridad en *Orígenes de la novela*, de Menéndez Pelayo. Como se sabe, este libro se publicó en 1905. Repasemos rápidamente los más importantes de estos puntos.

Hay, en primer lugar, las concordancias y diferencias entre la novela sentimental y la de caballerías, contemporánea ésta de aquélla, y las influencias recíprocas que se observan entre ambos tipos de novela. Otro enfoque consiste en evaluar las influencias ejercidas en la novela sentimental por las obras de Boccaccio, particularmente de su *Fiammetta* y *Decamerone*. Lo que ha intrigado también a los críticos es el curioso fenómeno de que la literatura sentimental está bañada, por decirlo así, en la atmósfera polémica de los debates feministas del siglo XV. B. W. Wardropper [1], y muy especialmente Pamela Waley [2], junto a otros autores,

[1] «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*, *RFE*, 37 (1952).
[2] «Love and Honour in the *Novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores», *BHS*, 43 (1966).

han insistido en la importancia que cobra la honra y fama de la mujer, sobre todo en los tratados de Diego de San Pedro. Dinko Cvitanovic, en su libro muy reciente sobre nuestro tema [3], ha puesto en evidencia el «tratadismo» de buena parte de las producciones del género sentimental. Cvitanovic afirma que la forma de tratado que autores como Padrón y San Pedro han dado a algunas de sus obras «es un lastre desde el punto de vista de la creación artística» (pág. 80), afectando negativamente las cualidades estéticas de las mismas como consecuencia del propósito didáctico-moral.

He guardado para el último un rasgo de la novela sentimental que con una insistencia cada vez mayor vemos puesto en evidencia por aquellos estudiosos cuyo interés por la novela sentimental va conjugado con un conocimiento más profundo de la poesía amatoria del siglo XV. Críticos como Waley, Cvitanovic, José Luis Varela y Whinnom han señalado el íntimo parentesco que existe entre la novela sentimental y la poesía amorosa de cancioneros. La novela sentimental toma su origen en la lírica del siglo XV. El tipo de amor de este género novelesco, junto al aparato expresivo con que este amor se manifiesta, parece ser, en efecto, el amor cortés de la poesía amatoria del siglo XV. Diego de San Pedro es poeta cancioneril, a la vez que uno de los primeros novelistas de la literatura española. Juan de Flores introduce en su *Grisel y Mirabella* un personaje, Torrellas, que fue en su tiempo un poeta cortesano cuyas composiciones poéticas eran famosas entre sus coetáneos. Este parentesco, pues, este lazo íntimo, que une el género sentimental de la novela con la poesía amorosa del siglo XV va a ser el punto de partida para las consideraciones siguientes. Las investigaciones acerca del siglo XV, centuria clave y, a la vez, encrucijada enigmática en la vida espiritual y literaria del Prerrenacimiento español, apenas si han comenzado en nuestros días. Una de las características de la fase incipiente de esta gran empresa investigadora se revela en el alcance muy limitado que este tipo de estudios suelen brindar a todo intento para incorporar sus resultados en una visión que abarque el panorama completo del desarrollo de los sentimientos del amor y del honor en cuanto temas literarios de crucial importancia para toda la literatura posterior al siglo XV. En el presente ensayo me propongo examinar las novelas sentimentales de Diego de San Pedro en su función de eslabón de enlace entre la poesía cortesana del siglo XV y la literatura renacentista.

Aunque nadie ya pone en tela de juicio la estrecha relación entre novela sentimental y lírica cortesana, no existe hasta el día de hoy ningún trabajo en que se estudie sistemáticamente la evolución o proceso transformador por el que ha pasado el tema del amor cortesano en su

[3] *La novela sentimental* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1973).

tránsito al género novelesco sentimental. Observa muy atinadamente Pamela Waley en su artículo mencionado en la nota 2: «In the *cancioneros,* poets write of their feelings with natural sympathy and engage that of the reader on their behalf; the other side of the case is not presented». En cambio, ese «otro lado del asunto», el papel de la dama en la aventura amorosa, se encuentra desarrollado explícita y articuladamente en la novela sentimental en consonancia, claro está, con las exigencias propias de este género. Dentro del mundo poético de la lírica del siglo XV, la dama, objeto de la adoración del amador, es puramente pasiva: su presencia no se halla concretizada en unas interacciones activas con el amante. Las manifestaciones del amor se caracterizan así en la lírica del siglo XV, como en toda poesía amorosa, por esa dimensión unilateral de la comunicación amorosa entre el amante y su dama. Las reacciones de la amada sólo pueden ser inferidas a través de las protestas de amor del amante. En estas protestas y en el tono quejumbroso tan típico del amador cortesano se perfila, como se sabe, la actitud estereotipada de *la dama ingrata y cruel* de la poesía amatoria del siglo XV. Es muy conocido el tópico literario de *La belle Dame sans Mercy,* popularizado por una composición poética con el mismo título de Alain Chartier (hacia 1424). Pero conviene subrayar aquí que antes de convertirse en tópico literario esta disposición peculiar de la dama de la poesía cortesana es producto de una compleja elaboración cultural, en la que ciertos elementos y tendencias de la realidad se han íntimamente fundido con otros elementos forjados por la imaginación y la sensibilidad de los que socialmente han vivido aquella misma realidad. «Toute forme une fois trouvée devient une formule, et toute formule atteinte se trouve par là dépassée», afirma G. Gusdorf en un libro suyo muy conocido [4]. Al remontar la corriente de esta evolución desde la fórmula de «la dama ingrata y cruel» a las circunstancias sociohistóricas, por cierto no del todo muy precisas, que han dado origen al ideal del amor cortés, vemos aparecer por primera vez en el sur de Francia, a finales del siglo XI, las manifestaciones literarias de esta nueva manera de amar, de este nuevo estilo de vida aristocrática. En la lírica provenzal no sólo aristócratas, sino también trovadores de humilde linaje, rinden tributo a la belleza de la noble dama, mujer casada y muchas veces la esposa del señor de cuya corte estos poetas forman parte. En estas condiciones no es nada sorprendente que el lugar excelso, la inaccesibilidad de la dama, se exprese a través de su actitud de ingratitud y crueldad ante las penas de amor de su humilde servidor. Además, en las elaboraciones poéticas de los poetas del *Dolce Stil Nuovo* y de Petrarca, el ideal del amor cortés alcanza un grado aún mayor de refinamiento y de espiritualización. La

[4] *Introduction aux sciences humaines* (París, 1960), pág. 29.

concepción del amor se enriquece durante este nuevo desarrollo con el injerto de elementos platónicos. El amor se convierte en una fuerza casi mística capaz de elevar al amador hacia niveles cada vez más altos de perfeccionamiento individual. La sumisión (obediencia) completa del amador a su dama, los servicios que le rinde sin esperanza de «galardón», su renuncia absoluta a toda satisfacción carnal, sus penas, sufrimientos, su «muerte», forman la vía dolorosa que le lleva a este supremo ideal. Cuanto más esquiva e ingrata se muestre la dama, tanto más se intensifica esa tensión del deseo insatisfecho, buscada y consentida por ambos partícipes, amada y amante, en este tipo de experiencia amorosa. La desexualización del objeto amado llega a ser completa durante esta fase en el desarrollo del culto al amor cortés. Es impregnado con estas nuevas esencias líricas y platónicas como el ideal del amor cortés penetra en la Península, donde por vía de la poesía gallego-portuguesa llega a ser incorporado como tema literario a la lírica castellana.

En esta exposición muy concisa del contenido y desarrollo de la concepción del amor cortés sólo se han esbozado las líneas generales de esta evolución. Pero llegado a este punto, me importa detenerme a examinar algo más detalladamente un fenómeno que me parece de suma importancia en la constitución del amor cortés español. Se trata del proceso de polarización religiosa, al que los poetas cancioneriles han sometido el ideal del amor cortés en su transplante tardío al suelo castellano.

La historia oficial acerca de la vida cultural del siglo XV español, es decir, el conjunto consagrado de las ideas y los juicios que se han emitido sobre las obras de aquel período, lleva en la base recóndita de sus premisas un postulado que es responsable de gran parte de la confusión y falta de potencia interpretativa de que adolecen estas mismas ideas. Este postulado encierra la idea equivocada de que los contenidos conceptuales e ideológicos del amor cortés español corresponden, en líneas generales, a los del amor cortés de los demás países europeos. En otro lugar hemos estudiado minuciosamente los elementos componentes de la teoría del amor cortés español [5]. Aquí nos limitaremos a sólo apuntar lo esencial de esta teoría del amor.

En la literatura provenzal se renuncia desde un principio a reconciliar el ideal del amor cortés con las exigencias de la moral cristiana. En cambio, en la poesía amatoria del siglo XV español no se ha producido este proceso de laicización tan típico de las letras francesas. Rasgos constitutivo del amor cortés español es ese conflicto permanente entre las exigencias del amor y las de la doctrina cristiana. Este conflicto llega a ser un elemento configurativo en las elaboraciones literarias que los

[5] *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* (Madrid: Insula, 1972).

poetas cancioneriles han dado al tema del amor cortesano. Para hacer palpable este conflicto hemos distinguido en la batalla de amor, tal como la cantan los poetas del siglo XV, los siguientes factores: 1) la monopolización religiosa de la razón; 2) la voluntad: aliada indecisa que ora toma el lado de la razón, ora se pone de parte de los sentidos; 3) los cómplices del amor: los ojos (los sentidos) y el corazón; 4) la razón sojuzgada por amor; 5) la enajenación, la «muerte» de amor. En esta concepción del amor, la persona humana es representada como un agregado de fuerzas autónomas y antagónicas, y al mismo tiempo como una alianza que es degradante para el alma. Esta visión se caracteriza, pues, por una radical dicotomía entre la potencia intelectiva, por un lado, y por otro, las facultades apetitivas e imaginativas del hombre. El amor entra por los ojos, se apodera de la imaginación, vence a la voluntad y, por último, sojuzga a la razón, quedando así dueño, por decirlo en términos de la *escala de amor,* de «toda la fortaleza». La lírica del siglo XV forma algo como una especie de laboratorio poético en el que se han sometido los ingredientes del amor cortés europeo a una doble elaboración, una de orientación ascético-cristiana y otra de inspiración cristiano-platónica. Desde este recinto ideal de la poesía cancioneril, los conceptos, ideas, símbolos y representaciones del amor cortesano se han trasladado a la novela sentimental, al teatro primitivo, en suma, a toda la literatura posterior. Sin embargo, en el transcurso de esta transmisión se ha disuelto la trabazón ideológica que confiriera a todos esos elementos su lugar y sentido dentro de la órbita del universo poético de la lírica del siglo XV, produciéndose una increíble confusión en el entramado lógico del lenguaje del amor usado en los nuevos géneros sentimental y dramático de la literatura posterior. Vemos, pues, que «la batalla de amor» que se libra en las palestras cancioneriles es una lucha interior en que la razón, enemiga del amor, resiste al asalto amoroso, mientras que las otras potencias humanas son más bien favorables a y hasta cómplices del dios Amor. Para el ulterior desarrollo de nuestras ideas es preciso anotar aquí que los poetas cortesanos del siglo XV han enfatizado la actitud de ingratitud y crueldad de la dama. Lo que perdura en esta actitud, como fiel reflejo de la lírica provenzal e italiana, es el fenómeno de que, a pesar de la inaccesibilidad de la dama, amante y amada se alzan en una relación complementaria: no se enfrentan como oponentes, adversarios ni enemigos, sino que son partícipes en ese tipo de experiencia esotérica del amor que vemos exaltada en la poesía amatoria del siglo XV.

Si los ingredientes de la teoría del amor cortesano en su paso a la literatura sentimental se han despojado cada vez más del fondo interpretativo que los sustentaba en la poesía amorosa, otros cambios aún más trascendentales han afectado la esencia misma de la cultura afec-

tiva del siglo XV. Aquí vamos a entrar en un terreno que hasta el día de hoy ha quedado sin explorar por la crítica literaria. Demos, pues, el primer paso con esta importante pregunta: ¿Qué es lo que ha sucedido con la actitud de crueldad e ingratitud de la dama en las manifestaciones literarias derivadas de la lírica cortesana o relacionadas con ella? Demostraremos a continuación que esta actitud queda desprestigiada y desacreditada en los otros géneros literarios de los siglos XV y XVI.

En la *Comedia Thebaida* (1520), la protagonista, Cantaflua, en su desesperación, invoca a la muerte en los siguientes términos: «... de mí no oirás las blasfemias ni abominaciones que en las otras partes, que *inquiriendo nuevos modos de hablar* manifiestan de ti grandes oprobios: llamándote *arrebatada*, llamándote *cruel, que en el siglo se tiene por harto mal renombre*» [6]. Cantaflua llama a la muerte *misericordiosa, caritativa, grata.* Lo que merece nuestra atención en este pasaje son las resonancias afectivas evocadas por estos epítetos y sus antónimos en la sensibilidad lingüística de la época. Comparemos las palabras de Cantaflua con las proferidas por Melibea al final de la primera visita de Celestina: «Pues, madre, no le dés parte de lo que passó á esse cauallero, *porque no me tenga por cruel ó arrebatada* ó deshonesta» (IV, 189). En la segunda entrevista de los amantes, que tiene lugar en el huerto de Melibea momentos antes de la consumación física de su amor, la doncella le dice a Calixto: «Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise complir tu voluntad, no sea de peor condición, *por ser piadosa, que si fuera esquiva e sin misericordia*» (XIV, 116). Fijémonos en los términos subrayados en ambos pasajes de *La Celestina.* Lo que transparenta aquí es una apreciación nueva y negativa de la actitud estereotipada de la «dama cruel e ingrata» de la poesía cortesana del siglo XV. Veamos también los tres breves pasajes siguientes tomados en *Cárcel de Amor.* Dice Laureola en una carta a Leriano:

> Quanto meior me estouiera *ser afeada por cruel, que amanzillada por piadosa,* tú lo conosces, y por remediarte vsé lo contrario (*Clás. Cast.*, página 144).
> assí que es escusada tu demanda, porque ninguna esperança hallarás en ella, avnque la muerte que dizes te viese recebir, *auiendo por meior la crueldad onesta que la piedad culpada* (pág. 188).

En la misma carta, Laureola, aunque el celo de su honra no le permite dar ningún remedio al mal de amor de Leriano, le exhorta a que resista a la tentación de dejarse morir desesperado, y concluye:

> assí que biuiendo causarás que *me iuzguen agradecida,* y muriendo que *me tengan por mal acondicionada.*

---

[6] Edición de G. D. Trotter y K. Whinnom (London: Tamesis Books 1969), v. 346 y sigs.

Veamos en los dos primeros pasajes el contraste entre: *afeada por cruel* y *amanzillada por piadosa;* entre: *crueldad onesta* y *piedad culpada.* El cuidado extremo y casi fanático que Laureola tiene de su honra y fama la hace optar por la primera y más difícil alternativa formulada en el primer término de cada uno de estos contrastes. Pero esta misma determinación heroica de la protagonista nos sugiere que en un ámbito menos sublime de la vida que servía de fondo contrastante para los extremos acontecimientos que presenciamos en *Cárcel de amor,* la *piedad* de la dama tenía una valorización positiva, y la *crueldad* una valorización negativa en la nueva escala de normas que empezaba a regir las relaciones entre los amantes cortesanos. La validez de esta interpretación se halla confirmada en el último pasaje, donde vemos que Laureola prefiere ser tenida por *agradecida* más bien que *ingrata* («mal acondicionada»), con tal que su honra y fama queden a salvo.

Al comienzo de *Tractado de amores,* Arnalte encomienda al autor la trágica historia de su amor por Lucenda para que éste la presente a las damas de la corte de la Reina Isabel como una especie de experiencia aleccionadora, «porque mugeres supiessen lo que muger le hizo, e porque su condición más que la de los hombres *piadosa* sea, culpando a ella (i.e.Lucenda), dél se doliessen» (pág. 17). Este pasaje, junto con otro que se halla en *Sermón ordenado,* revelan una de las extrañas contradicciones en las obras de San Pedro. En el *Sermón,* el autor exhorta a las damas de la corte a que den al amador penado su «galardón merescido». Y continúa: «Direys vosotras, señoras: ¿no veys, predicador simple, que no se pueden remediar sus penas sin nuestras culpas? A lo qual yo respondo que no me satisfaze vuestro descargo; porque el que es affinado amador, no quiere de su amiga otro bien sino que le pese de su mal, y que tractándolo sin aspereça le muestre buen rostro; que otras mercedes no se pueden pedir. Assí que remediado su mal, antes sereys *alabadas por piadosas que retraydas por culpadas»* (pág. 109). Pero a pesar de esta opinión, las protagonistas de las dos novelas sampedrinas afirman reiteradamente, lo mismo que las señoras a quienes el autor dirige su *Sermón,* que el riguroso imperativo de su fama y honra las obliga a mostrarse crueles y no piadosas para con las penas de amor de sus amigos. En este dilema, en este fluctuar de las heroínas de San Pedro entre los dos polos opuestos de la crueldad y la piedad, consiste el asunto mismo de las dos novelas de San Pedro y por eso su obra marca una etapa decisiva en el proceso evolutivo que estudiamos aquí [7].

[7] La misma inconsistencia relativa al asunto de *Cárcel de amor* se manifiesta en la defensa que hace Leriano de las mujeres al final de la novela: «Por cierto, segund las armas con que son conbatidas, avnque las menos se defendiesen no era cosa de marauillar, y antes deurían ser las que no pueden defenderse alabadas por piadosas que retraydas por culpadas» (pág. 201). B. W. Wardropper (véase su artículo mencionado en la nota 1) es el único crítico que yo sepa que ha percibido con claridad la oposición entre las cualidades de crueldad y piedad en las heroínas de San Pedro.

Las formas prolijas en que los dos amantes de San Pedro, Arnalte y Leriano, expresan sus súplicas amorosas a sus damas, Lucenda y Laureola, se fundan todas en un mismo razonamiento, que puede resumirse de esta manera: «Las penas de amor que sufro por ti causarán mi muerte si tú no las remedias mostrándote piadosa, es decir, otorgándome el galardón que me merecen mis servicios. Si me niegas este remedio, yo me muero y tú caerás en la infamia porque para siempre te darán nombre de cruel y desagradecida» [8]. Vaya aquí por delante una idea cuya evidencia espero hacer resaltar con insistencia cada vez mayor en las páginas que siguen: las obras de Diego de San Pedro representan en la literatura española del siglo XV una fase inicial de la gran empresa demoledora del fundamento idealista en el que descansaba todo el edificio poético del culto al amor cortés. El principio formativo de este culto era la superioridad de la mujer sobre el hombre. La actitud de crueldad e ingratitud de la dama era una expresión natural de esta superioridad y, a la vez, un medio reconocido y aun exaltado por el amador para enfatizar la firmeza de su fe y lo desinteresado de sus servicios a su dama. Ahora bien, vemos cómo esta relación de desigualdad ideal, consentida y celebrada por el amador de la lírica cortesana, se halla en plena transformación en las obras sampedrinas. En sus novelas se perfilan claramente dos esferas de vida, la del hombre y la de la mujer. Desde la perspectiva masculina, la actitud estereotipada de la dama de la lírica cortesana se pone en entredicho y se ensalza la de la dama piadosa y compasiva para con las penas de amor del hombre. Las heroínas de San Pedro, lejos de añorar esa posición privilegiada de la mujer que pretende arrebatarle el capricho del hombre, reconocen la validez del nuevo imperativo al que ha de ajustarse su conducta en el encuentro amoroso con el hombre. Dice Leriano, en una carta a Laureola: «Y tanbién pensé que para ello me ayudaran virtud y conpasión y piedad, porque son acetas a tu condición» (pág. 186). Contesta Laureola: «La virtud y piedad y conpasión que pensaste que te ayudarían para comigo, *avnque son aceptas a mi condición,* para en tu caso son enemigos de mi fama, y por esto las hallaste contrarias» (pág. 187). Pero en la esfera femenina del trato amoroso, la adopción de esa actitud compasiva es incompatible con los celos que debe tener la dama de su fama y honra. Ahí reside el conflicto que acosa a las heroínas de San Pedro, no permitiéndoles descanso ni sosiego. No pueden remediar el mal de amor de sus amigos sin faltar a las obligaciones de su honor. Dice Laureola al

[8] Por razones de brevedad he de limitarme a sólo indicar aquí los pasajes más pertinentes a este respecto. En *Tractado de amores,* ed. Clás. Cast.: págs. 24,1.22-29; págs. 25,1.3-13; págs. 34,1.12-19; páginas 47,1.10-13; págs. 48,1.10-24; págs. 52,1.17-21; págs. 95,1.2-6; págs. 96,1.29-31. En *Cárcel de amor:* págs. 128,1.30-34; págs. 133,1.21-27; págs. 134,1.2-4; págs. 135,1.4-11; págs. 141,1.19-33; páginas 185,1.8-19.

autor: «no podría él (i.e.Leriano) ser libre de pena sin que yo fuese condenada de culpa. Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi onrra, no con menos afición que tú lo pides yo lo haría; mas ya tú conosces quanto las mugeres deuen ser más obligadas a su fama que a su vida» (página 136). La conformidad de los ánimos, el mutuo acuerdo, el pacto íntimo, que están implícitos en las manifestaciones más elevadas de la comunicación amorosa entre el amador y su dama de la lírica del siglo XV, esa unión armoniosa e ideal entre los amantes se desarticula y se quiebra en la novela sentimental. La nueva dialéctica del amor que vemos surgir en la obra de San Pedro lleva en su más oculto nivel intencional el mal entendido deliberado, la mala fe, la hipocresía del hombre ante los argumentos y medios defensivos usados por la mujer para resistirse al asalto amoroso con el fin de guardar su honra. Ilustremos esto con una cita. Laureola dice en una carta a Leriano: «Quanto meior me estouiera ser *afeada* por cruel que *amanzillada* por *piadosa*, *tú* lo conosces», etc. Veamos ahora esta línea de conducta desde el punto de vista del hombre. El autor, quien es el *alter ego* de Leriano, afirma a Laureola: «Contenpla y mira quanto es meior que te alaban porque redemiste, que *no que te culpen porque mataste*. Mira en que cargo eres a Leriano, que avn su pasión te haze seruicio; pues si la remedias te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios, porque no es de menos estima el redemir quel criar, assí que harás tú tanto en quitalle la muerte como Dios en darle la vida» (págs. 128-129). La hipocresía de este último razonamiento masculino queda desenmascarada en la literatura coetánea y posterior, muy especialmente en las dos novelas de Juan de Flores. En *Grimalte y Gradissa,* Fiometa le amenaza a Pamphilo con que pondrá en guardia a la nueva amiga de éste «y dezirle como sabes contrahazer el rostro apassionado y conforme de tus palabras; que te finges muerto, que quasi me hazias creher *yo hacer milagros en resucitarte*» (pág. 37. Subrayamos)[9].

Arnalte y Leriano llevan el disfraz de los auténticos amadores cortesanos de la lírica cancioneril, pero ya no lo son. Debajo de su pasión, aparentemente pasiva, hay una dinámica nueva y desconocida en la lírica, que ya no se satisface con las exaltaciones estáticas de aquellos amadores, pero que les impulsa tras cada merced que les concede su dama a dar un paso más en el camino que, si es recorrido hasta el fin, lleva a la posesión carnal de la amada[10]. Arnalte y Leriano son los indiscutibles precursores no sólo de Calixto, Berintho y Felides, sino también de todos

[9] Véanse también las recriminaciones de Braçayda contra los hombres en *Grisel y Mirabella,* edición Bárbara Matulka (New York, 1931), pág. 350.

[10] Keith Whinnom en la «Introducción crítica» a su edición de *Obras completas de Diego de San Pedro,* II, pág. 42, ya señaló muy atinadamente esta progresión del amor de Leriano en *Cárcel de amor.*

esos amantes obsesionados por el deseo de «gozar de su dama» que, desde Torres Naharro, empezarán su larga carrera en el teatro español del Siglo de Oro. A este respecto se podría añadir que las dos novelas sampedrinas, sobre todo *Tractado de amores,* ya contienen gran número de incidencias y posturas que más tarde serán incorporadas al acervo familiar de los ingredientes dramáticos de la comedia.

En el mundo literario creado por Diego de San Pedro, el ideal cortés pierde su orgulloso anhelo de libertad e independencia frente a toda imposición ajena a la potencia amorosa misma, para convertirse en una empresa cuyas estratagemas y movimientos cobran relieve contra el trasfondo de culpa e inhibición, de castigo y muerte, que con tintes tan amenazantes trasciende a toda la narración de *Tractado de amores* y, en grado aún mayor, de *Cárcel de amor.* La resistencia que Lucenda y Laureola oponen a la pasión de sus amantes alcanza un carácter heroico precisamente porque las dos doncellas van hasta el extremo de adoptar una actitud que se había hecho harto odiosa en la época: la de mostrarse crueles y desagradecidas, en vez de piadosas y compasivas, en el trato con sus pretendientes enamorados. El único pretexto que podía justificar el empleo de un recurso tan impopular, tan poco femenino, era la obligación para Lucenda y Laureola de defender su honra y fama. Esta obligación era, si no desconocida, al menos completamente desatendida por las damas de la lírica cortesana. Lo que también se evidencia pues en la evolución que estudiamos aquí es el curioso fenómeno de que las cualidades femeninas de ingratitud y crueldad, que eran configurativas en la representación conceptual de la esfera del amor en la poesía cancioneril, se han trasplantado a la de la honra en las novelas de San Pedro. Una vez llegados a esta visión, tenemos también a nuestro alcance una nueva posibilidad de aclarar el episodio enigmático con el Rey, padre de Laureola, en *Cárcel de amor.*

Convencido de la culpabilidad de Laureola, el Rey, acatando en esto las leyes establecidas de su país, quiere imponer a su propia hija el castigo de muerte. Ahora bien, en el dilema del padre-Rey, la piedad y la crueldad representan los mismos términos contrapuestos que las alternativas entre las cuales ha tenido que elegir Laureola acorralada por las insistencias amorosas de Leriano. El tono y el sentido de los argumentos del Rey son en el fondo idénticos a los empleados por Laureola. Dice el Rey: «pues más quiero poner miedo por cruel que dar atreuimiento por piadoso» (pág. 168). Compárense estas palabras con las de Laureola: «Quanto meior me estouiera ser afeada por cruel que amanzillada por piadosa» (pág. 144). Afirma el Rey: «Pues ya veys quanto más me conuiene ser llamado rey iusto que perdonador culpado» (pág. 168). Nótese de nuevo la analogía entre esta afirmación y la expresada por

Laureola cuando escribe a Leriano tener «por meior la crueldad onesta que la piedad culpada» (pág. 188). Pero al igual que Leriano rechazaba esta argumentación («quanto es meior que te alaben porque redimiste, que no te culpen porque mataste»), Laureola, víctima ahora de las mismas leyes inexorables de la honra, apela a la piedad del Rey diciéndole en su carta: «más seguro de caer estarás siendo amado por clemencia que temido por crueldad» (pág. 173).

Con todo, el análisis que antecede pone al descubierto en la estructura de *Cárcel de amor* una relación que ha pasado inadvertida hasta ahora. Entre el dilema de Laureola y el del Rey existe un paralelismo innegable [11]. La piedad del padre por su hija es un sentimiento primario y natural; la piedad de la doncella por el amador apenado, además de ser una reacción espontánea y típicamente femenina, se había convertido en un componente obligatorio de la conducta de la mujer en la cultura cortesana de la época. La vida de Laureola no hubiera peligrado si el Rey, obedeciendo al instinto paternal, se hubiera mostrado más piadoso. La vida de Leriano se hubiera salvado si Laureola hubiera consentido remediar con la piedad las mortales penas de su amigo. Ahora bien, este «conditionalis irrealis» de *Cárcel de amor,* correspondiendo a una realidad humana más conforme al patrón normal de expectaciones y mejor ajustada a los deseos del corazón y de la justicia, es descartado con gesto resuelto por ambos personajes en el plano austero donde se desarrollan los acontecimientos extremos en la acción de la novela. En este nivel inquietante, inhumano, el dios Amor ha sido destronado por una nueva divinidad, más cruel que aquél y sedienta de sangre: el Honor. La muerte del amador, la muerte de la hija culpada, éste es el fiero pago con que satisfacen sus deudas los adeptos a esta nueva religión profana, que ha desterrado la del amor a la esfera inhibida de culpa y de puro deseo carnal, usurpando para sí misma las atribuciones sagradas de ese culto antiguo. Las dos novelas de San Pedro contienen datos explícitos que nos revelan el carácter externo del honor que él ha introducido en su relato: es un honor fundado en la opinión ajena, en la opinión del vulgo, y esta opinión es esencialmente maligna: «No creas, escribe Laureola a Leriano, que tan sanamente biuen las gentes, que sabido que te hablé iuzgasen nuestras linpias intenciones, porque tenemos tienpo tan malo, que antes se afea la bondad que se alaba la virtud» (págs. 187-188). Lo que en esencia manifiestan estas palabras de Laureola es la ineficacia del honor-virtud frente a las exigencias del honor-opinión. Apuntemos, por

[11] Este paralelismo forma el nexo entre el conflicto sentimental y el episodio que comienza con la intervención del Rey, y como tal proyecta una nueva perspectiva sobre la composición de *Cárcel de amor.* Cfr. «*Cárcel de amor,* novela política», *Revista de Occidente* (agosto 1966), pág. 184. Este artículo de Fr. Márquez Villanueva ha despertado por primera vez mi interés por las novelas de Diego de San Pedro.

último, el vínculo estrecho que une esta concepción del honor a la idea de la limpieza de sangre. Refiriéndose a la supuesta deshonra de Laureola, afirma el Rey que esta culpa «podria amanzillar la fama de los pasados y la onrra de los presentes y la sangre de los porvenir: *que sola vna mácula en el linage cunde toda la generación*» (pág. 167. Subrayamos)[12].

La transformación de la dama cruel e ingrata de la poesía cortesana, en la dama piadosa y compasiva de la novela sentimental, forma un aspecto del gran movimiento anticortesano que se despliega en el ámbito más realista del género novelístico. Esta reacción contra la esencia idealista del amor cortés marca en la literatura del siglo XV el momento definitorio de un retorno a una concepción más natural del amor, en la que la fuerza del instinto sexual tiende a suprimir todo anhelo espiritual. En la cultura española del siglo XV, el péndulo de la sensibilidad ha oscilado entre los dos extremos de la completa desexualización del objeto amado y la sexualización total del sentimiento amoroso. En la vida afectiva de

[12] El peso de culpa y amenaza que gravita sobre el mundo sentimental de Diego de San Pedro, esa constante represión de los deseos naturales en nombre del imperativo de la honra, el dilema mismo entre piedad y crueldad, a mi juicio, son expresiones todas del desasosiego moral y psicológico que debían de experimentar en aquella sociedad cortesana, no sólo los conversos, sino también el sinnúmero de españoles que no se sentían muy seguros de su condición cristiana vieja. Mis investigaciones acerca de la literatura española del siglo XV y comienzos del XVI me han llevado a desconfiar cada vez más de la opinión muy generalizada de que la limpieza de sangre, como idea-fuerza, sólo comienza a dominar la vida española hacia mediados del siglo XVI. Adoptando este punto de vista, Julio Caro Baroja, por ejemplo, afirma: «Entonces sí que el pretendido conflicto de *La Celestina* tenía muchos más visos de posibilidad que en la época en que escribió Fernando de Rojas». Véase *Los judíos en la España moderna y contemporánea* (Madrid: Arion, 1961), tomo II, pág. 266. En mi «Nueva interpretación de *La Celestina*», *Segismundo*, XI, págs. 87-116, creo haber demostrado la posición central que ha ocupado la condición de judío converso de Fernando de Rojas en la concepción total de su gran obra literaria. En su famoso libro *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Marcel Bataillon llamó la cuestión de la limpieza de sangre «beau sujet, si son caractère brûlant ne l'avait rendu presque intouchable» (pág. 175). Esto fue en 1961. Desde aquella fecha ya remota no ha cesado de acentuarse la enorme discrepancia de pareceres que existe entre los hispanistas por ambos lados del océano acerca de la apreciación tanto como de la importancia que se han de asignar al problema judío y converso en la sociedad española de los siglos XV a XVII para poder interpretar correctamente las obras literarias de aquel tiempo. Parece como si el conflicto entre los cristianos viejos, en cuanto grupo mayoritario representando los peculiares ideales y creencias del establecimiento español en aquella sociedad, y los cristianos nuevos, en cuanto grupo minoritario que cuestionaba incesantemente la validez de estos ideales y creencias, hubiera conferido sus tintes de acérrima confrontación ideológica a la gran controversia que hoy en día divide a los estudiosos de la cultura española de esos siglos en dos bandos irreconciliables. A este respecto me permito señalar el tono ácido que caracteriza las «Cartas al editor» de Stephen Gilman y Peter Dunn publicadas en *PMLA*, 92 (1977), 130-2, con motivo del ensayo de P. Dunn titulado «Pleberio's World», aparecido en el número de mayo de 1976 de esta misma revista (págs. 406-19). No quisiera entrar en discutir aquí el contenido del artículo de Dunn, sino sólo dar una muestra del tono solemne con que este autor formula a veces una tesis errónea. Afirma Dunn en la pág. 414 de su trabajo: «The familiar symbol of female chastity, the girdle, passes from Melibea to Calisto, through the hands of the broker Celestina: needless to add, *it is never returned*. It cannot be returned and not only for the literal reason that virginity once surrendered cannot be restored, but because the transfer of the object has signified the surrender of the ethical value for which it stood». Las palabras subrayadas en esta cita contienen un manifiesto error. El cordón de Melibea no permanece en posesión de Calisto, sino que es devuelto a Celestina—quien sin duda se encargará de restituírselo a la legítima dueña—, como resulta de un testimonio que no hay que perder de vista en los estudios literarios: el texto mismo de la obra. Al final de este Aucto VI, cuando Celestina se despide de Calisto, le dice a este último: «Por ende, dame licencia, que es muy tarde, *é déxame lleuar el cordón*, porque tengo del necessidad». Responde Calisto: «¡O desconsolado de mí! La fortuna aduersa me sigue junta. Que contigo ó con el cordón ó con entramos quisiera yo estar acompañado esta noche luenga é escura. Pero, pues no ay bien complido en esta penosa vida, venga entera la soledad».

los españoles de aquel tiempo nunca se ha dado la hora del sosegado equilibrio entre el factor biológico y el sentimental-cortesano del amor que se ha alcanzado, por ejemplo, en la literatura italiana con el *Decamerón* de Boccaccio, según nos ha demostrado brillantemente Aldo Scaglione en su *Nature and Love in the late Middle Ages* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963). El ritmo acelerado con que esta evolución ha recorrido la breve distancia que separa a las heroínas de San Pedro de las nobles damas del teatro de Torres Naharro, se hace tangible en un comentario como el siguiente, tomado en *Comedia Aquilana,* donde la protagonista Feliciana afirma rotundamente: «que siendo muger humana / la carne haze su officio». Pero si bien lo miramos, ya la misma obra sampedrina contiene situaciones, por ejemplo, la traición de Persio, que parecen aludir a una realidad más vulgar y, a la vez, más común que la que se reproduce en la acción principal de estas novelas. En *Grimalte y Gradissa,* de Juan de Flores, obra rigurosamente coetánea de la de San Pedro, este trasfondo borroso de *Cárcel de amor* se integra articuladamente en la materia narrativa misma. No tiene reparo Fiometa en afirmar casi cínicamente a Pamphilo que «no todas las que peccan padecen luego la pena». Y prosigue: «la Fortuna y los diozes usarian mas de crueltad que de iusticia si otro verdugo buscassen sino a ti para satisfazer a hun yerro que *tán comun a las mujeres conteçe»* (pág. 38. Subrayamos).

En la literatura renacentista y barroca vemos cómo la palabra *desdén* va sustituyéndose a la de *crueldad,* que casi desaparece del vocabulario cortesano. Este cambio me parece revelador de un proceso psicológico de acercamiento entre ambos sexos, en el cual se van amortiguando los efectos violentos de la confrontación entre hombre y mujer, que se hace manifiesta en los debates feministas y la novela sentimental del siglo XV. Parece como si la sensibilidad lingüística del siglo XVI hubiera intuido esa violencia que está oculta en la raíz etimológica misma de la palabra «crueldad», relacionada con el latín «crúor» (sangre), y la hubiera reemplazado por «desdén» (del latín «dignus»), término éste más a tono con la nueva tendencia a la civilidad en el trato entre los sexos. El desdén denota un sentimiento mucho menos agresivo que la crueldad, más íntimo de la persona y fundado en un concepto de autoestima e integridad personal. La adopción de la actitud de desdén por parte de la dama en la literatura del siglo XVI es característica así de la atmósfera menos tensa en que se desenvuelven ahora la interacciones entre los partícipes del encuentro amoroso. En consonancia con esta evolución, vemos cómo se atenúa el tono de protesta con que el hombre censura la insensibilidad de la dama a sus súplicas amorosas. En *Diálogo de mujeres,* de Cristóbal de Castillejo, Alethio llama el desdén e ingratitud de la mujer *descor-*

tesía. Esta calificación nos sugiere el nivel inofensivo hacia el cual se había desplazado en el siglo XVI el conflicto acérrimo en que se enfrentaban los sexos en los debates feministas y la novela sentimental del siglo XV.

Conclusión

Hemos visto en la poesía amatoria del siglo XV cómo la actitud de ingratitud y crueldad de la dama era instrumental para los sufrimientos masoquistas del hombre. Estas penas constituían el único «galardón» a que podía y quería aspirar el perfecto amador cortés. Es esta forma, la más idealista que han cantado los poetas del siglo XV, la que forzosamente se ha de tomar como punto máximo en la lírica cortesana, desde el cual podemos trazar la línea descendente que ha seguido el desarrollo ulterior del ideal del amor cortés en la literatura española. Aquel nuevo mandato que aparece en el ámbito de la cultura afectiva del siglo XV, que urge a la mujer a que abandone su actitud de crueldad («que harto mal renombre tiene en el siglo») para adoptar la de piedad y de misericordia, ha sido el primer golpe dado al ideal del amor cortés. Ha sido un golpe mortal. Porque lo que de hecho quedó eliminado de este culto ideal era, en última instancia, el objeto mismo de este culto. Es, vaciado de su principio más ennoblecedor y desinteresado, como el amor cortés es incorporado a la novela sentimental del siglo XV. Aquí siguen resonando las mismas quejas del amador desesperado, sus protestas, sus encarecimientos, todos revestidos con el suntuoso ropaje verbal tejido por los poetas cancioneriles; pero por debajo de todo eso se ha evanescido la esencia del antiguo ideal. La teoría del amor que nace en las novelas de Diego de San Pedro consiste en esta forma adulterada del ideal del amor cortés. A esta nueva teoría del amor cortesano es aplicable el sentido de los mismos versos que Pedro Salinas dedicó a su amada:

Vivo de sombras entre sombras,
de carne tibia, bella;
con tu cuerpo, tus ojos, tus besos, sí,
con todo lo tuyo,
menos tú.

ANTONY VAN BEYSTERVELDT

Deptm. of Romance Languages
Bowling Green State University
BOWLING GREEN, OHIO

EL MAL HUMEDO

EL DOLOR

La sala es amplia: 46 × 14.
El sol la llena como un pulmón ardoroso durante el día
y las asistencias parecen acoplarse con placidez.
Pero la noche es angosta y secuaz,
la estancia se convierte en un barco hundido
proclive al asalto tortuoso
y al relente de las bestias.
Las cautelas resbalan por el suelo y ascienden
hasta el techo, límite que nunca
estiman los pacientes.
El color blanco de las paredes, las blancas ropas de las camas,
las batas de médicos y auxiliares,
califican el espacio
donde se posa el dolor.
La blancura no es exactamente una conjuración contra el mal,
sino una invitación para que el dolor
codicie ese ámbito, se presente y deje acaso
una escoria de sí mismo.
Nadie vio nunca al dolor, pero una desmesurada creencia
ordena esta liturgia de alburas y ensalmos.
Si el dolor fuera sorprendido en un residuo sería muerto.
Esta es la fe.
Pero el dolor traspasa los siglos sin bridas ni rastros,
porque el dolor es tan excelso que no obra
por pisadas sucesivas y no ensucia.
Actúa como el cerebro del sonido
la extrema concentración de la música,
limpio como un himno.
Y nadie puede oírlo.

Se contempla el lugar vacío o se escucha
el lamento con que el paciente señala su dolor,
pero esa pequeña bujía o la bárbara cordillera que fabrica
es inasible.
Este hacedor,
que tiende sus vigas y cordeles dentro de la rótula,
en los túneles del paladar,
posee la paciencia del artesano
y la destreza inexplorable de los dogmas.
Nadie accederá a capturarlo y a exhibirlo.

Los enfermos de esta sala son conscientes
de que en ellos habita un inquilino portentoso.
Muy superior a su propia dignidad y a sus medidas,
no lo desalojarán sus brazos piafantes
ni su voz hecha una hoguera.
Ellos lo saben; y si gimen o bullen
es sólo el indicio de que el invasor está aquí
y no podrán nombrarlo de otro modo:
ese carburo soplando por los huesos,
ese bocado raudo y mineral,
ese arquitrabe que atasca el aliento,
esas punzadas como racimos de sangre estrecha.
No hay gozne o lámpara que desoriente al dolor,
espíritu que ama la enfermedad y de ella se nutre
conoce la última emoción de la célula,
atisba las piezas más recónditas de la carne,
silba entre las diagonales de la resistencia.
El cuerpo es su dominio y la materia
de su inteligencia (ubérrima).

En esa galería hospitalaria, los enfermos
pugnan contra ese ser, no propiamente humano,
pero aceptan también la naturaleza sin pasión y sin juicio
del dolor. Tan atroz que ignora
las súplicas o los bramidos de un ojo.
Exangüe como una tempestad en el espejo,
el dolor no conoce. Tampoco goza.
Su esencia es el dolor.
La palabra precavida y la unción
con que de ello hablan los pacientes
muestra el universo solidario y religioso
en el que anidan.

Doblegados, sí, pero extrañamente adictos
a su calidad de elegidos. Sólo entre ellos
circula el lenguaje impronunciable.
Las asistencias merodean las camas y palpan el cuerpo,
pero siquiera alcanzan sus miradas derruidas.
Ante la majestad del dolor, se evidencia
la vida párvula de la medicina:
remedios erráticos y aparatos quebradizos
frente a la energía del silencio y la oquedad.
Si Dios existiera obraría especies como ésta,
limaduras de la furia cruzándose en la vida
como aves que perdieron un camino del trasmundo.
Porque cuando el dolor se instala
la vida se diluye o se desmanda
en un más allá de tinieblas sin manteles, ni madre, ni razón.
Tan sólo las sabanas clementes,
la borrosa cercanía de una mano oxidada o
el tacto de una cápsula violeta que ingieren
con la devoción de una medalla,
devuelven la vandálica idea de estar vivo.
Pero estar vivo es volver a huir:
escapar entre los dientes o desplomarse
por los huesos abisales,
clavar los sentidos
en las farragosas inmediaciones del corazón que estorba,
o morir.
El diorama del dolor desgasta el tiempo y la bondad,
los enjambres del honor,
el cuerpo delgado del cónyuge,
la espalda dulce,
la saliva del enemigo,
la moneda.
Este hacedor excluye toda espera,
recorre el cementerio de todas las hordas
y levanta alternativamente su acoso como un relincho
con la boca cargada de plomo.
Su insignia permanece entre los hombres
como la negación de las ciencias más obvias de este mundo.
Quema el agua que bebemos, derroca la experiencia habitable,
aplasta las yerbas del recuerdo,
implanta la atención
sobre algo más llameante que la vida.

El es la conciencia de que no existimos,
contra todos los intentos de besar los lunares de una mujer,
odiar tenebrosamente,
dar un abrazo al padre,
untarse de celos,
preparar la revolución con tiento,
guarecer a los niños,
inventar una culpa,
escribir una línea.
No hay compañero de más rango que el dolor
ni enemigo de capacidad más infinita.
La gran mentira huye ante él
y el hombre caído en su dominio
aprecia que ese caracol blasfemo, sordo y anublado,
devora la mansa frugalidad de sus verdades.
De esa gran sala diáfana (46 × 14)
todos piden ser relevados cuanto antes:
Esta es la fe.
Pero cuando alguien se acerca al paciente y le dice:
«puede salir, mañana estará en su casa»
una cierta melancolía de hombres sanos
(seres destronados)
hace recordar al dolor. Su lumbrarada
de pavoroso milagro. Su prestigio.
La extrema compañía que ahora, como una brazada,
desoladoramente
se aleja.

DENTIFRICO POPULAR

Celebras estar vivo y te remuerde haber vivido
con cordura, del revés.
Impugnas con dureza tu edad y tu desdicha,
pero adoras, con corrupción, el hogar,
la materia yugular que cae por la tarde
(liviana)
y el dentífrico popular, meramente feliz,
con que acicalas la inmundicia del horario.
Admites el reducto cotidiano
(la anticipada alcoba de la muerte)

más o menos refugiado en tus augurios y el cansancio
contra el acecho de los cuartos, la enfermedad infantil
y las altas llamas de neón.
Liturgias de la vida casera y sus recetas.
Cerraduras de la vida local.
O yaces o asumes la batalla común
o descabellas tu lucha en los tresillos.
Presencias tu condición menuda
los asedios del pulso
y el miedo engastado en el sopor.
La adivinada sensación de querer ser
y la conjunción de tu memoria donde, morosamente,
dibujas lo que no fuiste. Esa evocación recurrente
del azahar amaestrado
y los sedantes, como aves,
buscando el antiquísimo dolor.
Platas y crímenes sin marca
te adensan el corazón y los domingos.
Observas, con pavor, tus años
pobremente juntos, absurdamente muchos...
Quieto y con temblor adviertes que estás fusilado
pero es grande el cansancio para morir ahora.
Demasiada calamidad para una vida ordenada.
Te ladeas y, en la almohada, rozas
la doblada oreja de tu cónyuge. Recibes
el tufo de su axila y te invade
la diáfana paciencia de los animales.

RECUERDO A TU PADRE

Recuerdo a tu padre sentado en la terraza
sus ojos pequeños dirigidos hacia el mar
y a su costado el periódico, vacío
tras su menuda lectura sin dientes.
La dársena a cien metros reflejando su sopor
y su panza memorable, donde abandonaba
las manos raídas.
Todos lo veíamos en su butaca verde
desde la salida de la mañana hasta la cena.

Apenas pronunciaba otros deseos que pedir
las horas de comer y de cenar.
Pasaba un velero blanco por delante
y le hacían estimar qué manso, qué bonito.
Pero no creía en Dios.
Era blasfemo y las nueras
se santiguaban con los dedos huyendo por el escote.
Ante él volaban
los nietos con las bicicletas,
las hijas engallinadas con sus bebés ácidos,
las pulseras de las cuñadas sonando entre las críticas,
la esposa que atendía y regañaba
con manos de percal y besuqueos de felicísimas novelas.
O los yernos, al anochecer, repeinados y oficiales
que mordisqueaban la fortuna previsible.
(Tu padre era el dinero, la hacienda guarecida.)
Se calzaba unas alpargatas de lona
y el pantalón dejaba ver
unos tobillos delgados, como exequias.
Su piel parecía anunciar la muerte
pero ostentaba un corazón muy encarnado, se decía.
Escrutaba los bañadores de las mujeres que llegaban a la playa.
y, resucitado, con un movimiento que cortaba las voces
se incorporaba a veces en el asiento y andaba
perpendicular hasta la orilla.
(Era la lujuria.) Tenía
la meada larga y frenética que sobresaltaba a las criadas,
el erupto granate y abisal tras las comidas del domingo.
Era el amo cierto y procaz.
El tiempo acumulado a quien nadie
contempla con amor.
Las madres acercaban a sus niños
para que los besara, pero temiendo a la vez
que los mordiera
o les arrancara un brazo crudo.
Anhelaban su entierro. Soplaba
el viento de levante y creían verlo menguar
devorado por el salobre.
Pero no moría: se atildaba
con colonia y estornudaba con una estridencia
que rizaba las faldas.
Tras veinte años,

las nueras acuden hoy con las canas teñidas,
tristemente maquilladas para rozarle las mejillas
y tocarle, aún con pavor,
una mano que no mueve.
«Está cerca el fin»—dicen todos—
y nada le duele.
Resiste blindado bajo su corazón de plomo
(el tiempo cancelado)
Su mujer trata de indicarlo mientras se pasa el peine
de manera interminable ante el espejo:
«Dejad que descanse en paz el abuelito.»
Ella conoce el secreto de esa muerte mineral.
Los escombros de humanidad que cada día
se le despeñan tierra abajo,
tras el tormentoso ruido de la cisterna.

EL MAL HUMEDO

Parte del pómulo luce
sobre el bisel del grifo.
Observo mi aliento en el espejo
y pienso:
«debía morir».
Pero detrás de la puerta está tibia la familia,
hay muebles venenosos que me quieren,
tabiques que continúan
en el rostro de mamá, devota,
con un beso cuando se ha ido la luz,
los niños absortos y raticidas
o los pechos blandos, sin gran sabor,
de las esposas que aún nos aman.
El crimen se deshace
en la hebilla del pantalón humeante.
Basta sentarse al lado del televisor,
abrir la nevera.
Esta es la residencia del amor desovado,
el mal húmedo;
los silencios sin aroma,
la sombra descomunal del tiempo en las cortinas.
El honor o el odio no regresan nunca y a esta edad
Los hijos aumentan de tamaño entre las puertas.

Tendrán los brazos largos y la mirada ventosa
Será el porvenir.
Chocan las llaves del hogar
en el bolsillo.
Desde hace días ha crecido
la quietud de la sorpresa y
el hondo pesar de afeitarse;
la exhalación del esmalte
en el baño, sin piedad.
La resignación, por fin, escampa
cuando apoyo en el espejo la mirada
y, una mañana, el agua, sabiamente vertical,
enseña a mis manos,
en silencio y con estima,
la fácil desleidura de la muerte.

VICENTE VERDU

Azorín, 1. Ciudad de los Periodistas
MADRID-34

TERENCE MC MAHON HUGHES, HISPANOFILO Y LUSITANISTA IRLANDES DEL SIGLO XIX [1]

Cuando Karl Marx publica en el *New York Daily Tribune,* entre el 21 de julio de 1854 y el 18 de agosto de 1856, los artículos sobre política española que se recogerán luego con el título de *Revolution in Spain,* utiliza como fuentes la prensa inglesa y francesa. Pero al referirse, en el editorial del 19 de agosto de 1854, al general Espartero, menciona algunas españolas, en particular la *Vida de Espartero,* de José Segundo Flórez, publicada por la *Sociedad Literaria* de Wenceslao Ayguals de Izco en 1848 [2]. En un determinado momento de su exposición, Marx manifiesta lo siguiente: «Un inglés que residía en España durante la catástrofe ha dado una gráfica descripción del resbaladizo hundimiento de la grandeza de Espartero» [3]. Y transcribe de inmediato un extenso párrafo de ese *residente inglés.* En verdad, copia literalmente, con muy pocas alteraciones, frases de un valioso libro cuyos señalamientos bibliográficos son los siguientes: An English Resident, *Revelations of Spain in 1845* (London, Henry Colburn, 1845, 2 vols.). Y el párrafo en cuestión, según se lee en la versión española de la obra de Marx, dice así: «No fue el tremendo desplomarse de un momento tras lucha valerosa, sino un descenso paulatino, escalón tras escalón, sin combatir en parte alguna, desde Madrid a Ciudad Real, de Ciudad Real a Albacete, de Albacete a Córdoba, de Córdoba a Sevilla, de Sevilla al Puerto de Santa María y de allí al amplio océano. Fue cayendo de la idolatría al entusiasmo, del entusiasmo a la lealtad, de la lealtad al respeto, del respeto a la indiferencia, de la indiferencia al desprecio, del desprecio a la indigna-

[1] Este trabajo forma parte de un conjunto de estudios sobre viajeros ingleses a la España del siglo XIX, patrocinado por la Fundación Del Amo, que me otorgó para ese propósito una beca durante el verano de 1977.

[2] Según CHARLES BLITZER en su introducción a *The American Journalism of Marx and Engels. A Selection from the New York Daily Tribune* (New York, American Library, 1966), pág. XXV, Marx estudió español entre abril y mayo de 1854 «in order to read Calderón and Cervantes». Absurdo creer que en tan poco tiempo haya adquirido demasiado conocimientos de la lengua; pero quizá los suficientes como para aprovechar los datos de la *Vida* de Espartero de José Segundo Flórez, no traducida a lengua alguna. Marx evidencia cierto placer en la transcripción de términos y de frases en español.

[3] Este texto y el párrafo que se cita a continuación aparecen en KARL MARX-FRIEDRICH ENGELS, *Werke,* Band 10 (Berlín, Institut für Marxismus-Leninismus, 1962), pág. 384; en *Revolution in Spain...* (New York, International Publishers, 1939), pág. 106. Cito por la traducción española de Manuel Entenza, a veces demasiado literal, *Revolución en España* (Barcelona, Ariel, 1960), pág. 41.

ción y de la indignación al mar» [4]. Resulta curioso que, entre otros párrafos de más enjundia, Marx haya escogido éste, tan retórico, con esa doble graduación hasta la simbólica caída en el mar. Ha gustado, sin duda, del gráfico dramatismo de esa sucinta geografía de la revuelta antiesparterista y del tono clásico, *casibus* de un hombre ilustre, que resuena en la prosa del muy culto residente inglés. Marx debió leer el libro completo y se debió sentir atraído, como el lector de hoy, por el conocimiento circunstanciado que evidencia su autor con respecto a hombres y a sucesos españoles. Que yo sepa, pocos han vuelto a leer este libro; por lo menos, ni el autor ni la obra figuran en repertorios bibliográficos españoles y sólo en muy pocos ingleses. Yo he citado al autor por su ajustada referencia a la personalidad de Ayguals de Izco en mi trabajo, de aparición muy próxima, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco (1800-1873)*, que publicará Porrúa Turanzos de Madrid. No conozco obra de viajero inglés, excepto las clásicas de Borrow y de Ford, de más apasionante lectura, tan nutrida en información, tan respetuosa de la realidad que se observa y tan genuinamente expresiva de amor por España. Todo eso me anima ahora a revivir, para la crítica histórica y literaria, a este desconocido residente inglés de la España de Isabel II.

En verdad, si persisto en calificarlo como inglés es porque respeto así su propio deseo. Se trata de un escritor irlandés opuesto al separatismo: Terence Mc Mahon Hughes (1812-1849), de quien no existen casi referencias. La más completa aparece en *The Poets of Ireland. A Biographical and Bibliographical Dictionary of Irish Writers of English Verse*, publicado por D. J. O'Donoghue (London, Oxford University Press, 1912). La nota del *Diccionario* proporciona datos biográficos y describe los libros más importantes de Hughes [5].

[4] Cfr. con el texto en inglés de la obra citada, *Revelations of Spain*. Coloco entre paréntesis las frases que Marx elimina al copiar ese texto: «It is not the tremendous crash of an instant after a well-fought field (the doom of a Roderick, a Richard, a Napoleon) but the little and bit-by-bit descent, after no fighting at all, from Madrid to Ciudad Real, from Ciudad Real to Albacéte [here there was a pause in the scale], from Albacéte to Córdova, from Córdova to Seville, from Seville to Port St. Mary's, and thence to the wide ocean. (In this sliding scale of foiled ambition, which popular characters would do well to study), he fell from idolatry to enthusiasm, from enthusiasm to attachment, from attachment to respect, from respect to indifference, from indifference to contempt, from contempt to hatred and from hatred he fell into the sea!» (pág. 15).

[5] *Irish Stew, or a Taste of Something Spicy and Suitable to the Time*, being an attempt to solve the Main (e) question, relating to the disputed territory to the West of St. George's Channel (by «Corney the Rhymer»), edited by Lord B..., sixth edition, London, 1839, 8vo.; *The Ocean Flower*, a poem with notes, London, 1845, 8vo.; *The Biliad or How to Criticize*, a satire in verse, with the Dirge of Repeal, and other *jeux d'esprit*, second edition, London, 1846, 8vo.; *Iberia Won*, a poem with notes, London, 1847, 12mo.

Irish Stew is a collection of forty-one comic songs, mostly set to Irish airs, and including his once well-known «Vic Machree». *The Biliad* is an attack upon *The Athenaeum*, which did not appreciate his *Ocean Flower*. Hughes wrote some interesting works on Spain and Portugal, his *Revelations of Spain* being the most notable. He also translated various Portuguese lyrics, and wrote an essay on Portuguese literature. He was born in Newry, Co. Down, on December 27, 1812, and passed his earliest years there. He was a cousin of Sir Charles Gavan Duffy, and wrote for the latter's paper, the *Belfast Vindicator*, afterwards contributing poems to the *Nation* over the

La nómina de las obras no me parece, sin embargo, completa. Yo he visto referencias a una Guía de viaje a París, firmada por Hughes en 1844 y a un folleto publicado en Lisboa en 1848 con tres cartas dirigidas a R. de Fonseca Magalhães con respecto a la compra de bonos a que Magalhães había aludido en la Cámara de Diputados portuguesa. El *British Museum* cuenta también con otro libro de un Terence Mc Mahon Hughes, *The Controversy between England and Scotland on the Question of Divorce Stated, with an Address to the Public.* Pero no creo que se trate del mismo autor, ya que esa obra se publicó en Glasgow en 1861 y nuestro Hughes muere en España en 1849. El nombre de Thomas Hughes con que, según la nota del Diccionario, se lo suele identificar, tampoco tiene nada que ver con el del famoso autor de *Tom Brown's School Days* (1857), que casa con la sobrina de Richard Ford [6].

No creo casual que Marx haya escogido esa fuente. El Residente Inglés no oculta su simpatía por la anglofilia de Espartero y, por consiguiente, su testimonio puede parecer poco objetivo. Quizá la identidad de sus seudónimos fuera conocida en Europa. En uno de sus poemas, Hughes afirma haber participado en las luchas sociales inglesas. El seudónimo con que firma *Irish Stew*, «Corney the Rhymer», denota una filiación ideológica. El uso irónico de la palabra *corney* (derivada de *corn),* con referencia a un figurado poeta de aires populares de Irlanda, alude a las *Corn Laws* e indirectamente al movimiento por la abolición de esas leyes encabezado por Robert Peel. Eu autor no parece apoyar por entero la lucha de los campesinos irlandeses diezmados por el hambre entre 1826 y 1846, a raíz de la protección legal de ciertos cultivos y la prohibición de otros, en beneficio exclusivo de los terratenientes [7]; pero, de cualquier modo, participa del pensamiento liberal de Peel en otros aspectos y se manifiesta como *Whig,* opositor de los *Tories.* Sus observaciones sobre la situación española están teñidas de ese liberalismo:

---

signatures of «Corney the Rhymer», «Theta», «O'Niall», «Turlough», and probably «Albano» and «The Red Hand». In the first number of the *Nation,* October 15, 1842, there is a poem by him signed with the figure of a drawn hand. He went to London and became attached to the staff of *The Morning Chronicle,* acting later as Spanish correspondent for the paper. He edited a London comic, entitled *The London Magazine and Charivari,* and died in 1849, probably in Spain. He is spoken of by some writers as *Thomas Hughes* (pág. 207).

[6] Se habla reiteradamente de este casamiento en *The Letters of Richard Ford, 1797-1858,* edited by Rowland E. Prothen (London, Murray, 1905).

[7] Marx reacciona, como todo el mundo progresista europeo, en contra de las *Corn Laws* y a favor de Robert Peel. En «Tories and Whigs», *Surveys from Exile,* vol. II de *Political Writings,* edición de David Fernbach para *The Marx Library* (New York, Vintage Books, 1974), págs. 257-258, dice lo siguiente: «The repeal of the *Corn Laws* in 1846 merely recognized an already accomplished fact, a change long since enacted in the elements of British civil society, viz., the subordination of the landed interest to the moneyed interest, of property to commerce, of agriculture to manufacturing industry, of the country to the city... The substantial foundation of the power of the Tories was the rent of the land. The rent of the land is regulated by the price of food. The price of food, then, was artificially mantained at a high rate by the *Corn Laws.* The repeal of the *Corn Laws* brought down the price of food, which in its turn brought down the rent of the land, and with sinking rent broke down the eral strength upon which the political power of the Tories reposed.» En el mismo trabajo habla con elogio de Robert Peel.

aboga por el uso libre de la tierra, sin proteccionismos, y por el desarrollo sin traba alguna del comercio exterior. Favorece la propiedad privada de la tierra pero con ciertas restricciones cuando su usufructo no responde a las necesidades del país. Aunque católico, Hughes evidencia rasgos de librepensador. Reconoce además, en España, un proceso revolucionario que se manifiesta en la organización del ejército y de la iglesia, en la acción disolvente del periodismo y de las logias y, sobre todo, en la psicología especial de un pueblo donde ya es común la ascensión de hombres de humilde procedencia, como Espartero, a las más altas dignidades militares, eclesiásticas o políticas. En una palabra, se detiene en aspectos de la vida española que Marx había denominado ya *superestructurales*. Creo que Marx ha espigado en el libro más de lo que la cita directa deja suponer.

Me interesan solamente las obras de Hughes que tienen relación con España y con Portugal. Dos de ellas son extensos poemas; y otras dos, que comprenden cuatro volúmenes, circunstanciados libros de viaje repletos de útil información. Analizaré primeramente las obras poéticas y luego las dos en prosa, aún cuando altere la cronología. *The Ocean Flower* [8] se publicó en Londres en 1845 y recoge narraciones en verso, leyendas poéticas, baladas y canciones líricas de contenido personal. Acompaña al conjunto una reseña histórica y descriptiva de la isla de Madeira, un sumario de la conquista y del dominio portugués y un ensayo sobre literatura portuguesa. Nada de eso ha sido utilizado, hasta donde sé, por lusitanista alguno.

El ensayo sobre literatura portuguesa presenta más interés que los puramente históricos por los acertados juicios críticos del autor. Hughes afirma que esa literatura, con la excepción de Camoens, se desconoce en Europa. Se debe ello en parte a la inactividad literaria desde Camoens hasta el siglo XVIII, en que comienza a percibirse un reflorecimiento de la poesía. A fines de ese siglo, surge un poeta de considerable valor, Francisco Manoel do Nascimento *(Filinto Elizio)*, que obtiene éxito con sus extensos poemas del más alto estilo lírico y con sus composiciones eróticas. Hughes proporciona al público inglés la traducción de varias poesías de Nascimento: un epigrama, un poema amoroso, *A Nizé*, y una oda, *Onde me sobes, Musa*, de la que dice en un juicio general: «No creo que pueda encontrarse en ningún lenguaje, antiguo o moderno, una oda más excelente que ésta». (pág. 78) De Manoel María Barbosa de Bocage traduce sonetos, odas y epigramas. El talento poético de Bocage se evidencia también en poemas de contenido social. Fue quizá el mejor

[8] *The Ocean Flower. A Poem Preceded by an Historical and Descripting Account of the Island of Madeira. A Summary of the Discoveries and Chivalrous History of Portugal and an Essay on Portuguese Literature, by T. M. Hughes, Author of «Revelations of Spain»* (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1845).

improvisatore que Europa produjo nunca. Los poemas de amor le parecen a Hughes exquisitos y sus traducciones las más elegantes en lengua europea. Con estas palabras se refiere luego al «más eminente escritor que vive aún», Almeida Garret: «Aunque sus obras poéticas me lucen deficientes en fuerza y en originalidad de pensamiento... sus escritos en prosa son vigorosos y brillantes» (pág. 101). No es tan elogioso el comentario de Alejandro Herculano: «Los relatos de Alejandro Herculano evidencian talento considerable, pero los incidentes son a menudo tan raros y extravagantes que resultan totalmente inadmisibles. Su poesía es a veces vigorosa y sus imágenes frecuentemente sorpresivas» (pág. 101). Hughes traduce además fragmentos de las *Cartas de Narciso a Echo,* del poeta ciego Antonio Feliciano de Castilho, y de *L'Emancipation des Femmes,* obra que conoce en francés, escrita por su amigo, el Consul portugués en París, José Antonio Monteiro Teixeira de Funchal.

La parte del libro presenta una composición curiosa. Cada canto está precedido de una extensa parte explicativa en prosa, luego de la cual aparece el poema en que se resume el sentimiento fundamental, la impresión básica, que el viajero experimentó ante esa realidad descrita. El primer canto se inicia con la evocación casi pictórica de la isla de Madeira. El autor exalta con entusiasmo lírico la belleza del paisaje, especialmente del mar que rodea la isla, y enumera los frutos de la tierra: bananas, palma, áloe, cactus, naranjas, nectarinas, granadas, duraznos, café *Mocha.* Muchos frutos aparecen designados con sus nombres portugueses. Subraya algunos términos que debieron sonar nuevos y extraños a sus oídos como *guava.* La riqueza natural confiere a la isla un carácter paradisíaco. Abundan las flores y los vinos. No hay reptiles venenosos, sólo plácidas tortugas. El poema final, *El paraíso de las flores,* sintetiza la admiración del autor por la belleza del contorno. La historia de *Anna d'Arfet,* cuyo amor por Robert la impulsa a seguirlo en sus empresas aventureras hasta caer prisionera en Africa y morir luego en Madeira, inspira el canto segundo. Sigue luego una suscinta historia de la conquista portuguesa que se cierra con el poema histórico *Los reyes de Coimbra.* En el canto IV, hermoso *Canto a la libertad,* «la más divina bendición», el poeta se refiere a sí mismo: «Hay poderes ante cuyos purísimos altares—me arrodillé en mi juventud, con riesgo—entre social tortura y atracción centellante—entre sol y tormentas» (pág. 165). Esos poderes son la libertad y la verdad. El elogio de la libertad termina con un tono desesperanzado, con un sarcasmo byroniano, en versos que recogen una frase de Napoleón: «El mundo está poblado por sombras de hombres—y cada hombre tiene su precio» (página 166). En otro poema narra la romántica vida de *Lindaraja* y en un tercero la leyenda mágica de un árbol, *El gigantesco til* de las Ca-

narias. En el canto quinto se refiere a las costumbres religiosas de los isleños en relación con devociones particulares como la de Nuestra Señora de los Desamparados. Una bella poesía final, *Canción de los campaneros,* imita baladas populares y presenta reminiscencias de Schiller. El canto siguiente trata de la historia caballeresca de la isla y finaliza con un poema, *Don Sebastián,* en el que no resulta extraño adivinar la huella de Víctor Hugo: «¡Oh, hombre! Tú eres el misterio del mundo—un compuesto de todo los ruin y todo lo sublime» (pág. 195). La historia se torna luego más particularizada con relatos sobre acciones de caballeros, reyes y conquistadores. Los poemas de Hughes adquieren verdadera gracia cuando combina formas de canción popular con un sentido ossiánico de la naturaleza y cierta perspectiva entre humorística y escéptica que recuerda tonos de la poesía de Anacreonte, como ocurre en los cantos VII y IX. En *Los panes de azúcar* explica la presencia de ese símbolo en el escudo familiar de su amigo Teixeira de Funchal; celebra las virtudes del vino de la isla en la *Canción de los recolectores de la vid* y en *La vid es una planta sociable. El arco de San Jorge* oscila entre el relato legendario y la descripción; en la poesía *Despierte el corazón cansado,* el lirismo se torna subjetivo y personal. En los cantos VIII y X, Hughes vuelve a la poesía narrativa: el primero cuenta la historia de María Clementina, *La hermosa monja portuguesa,* y el segundo la tierna leyenda de *El faro de Veríssimo* que relata los amores de ese caballero con Beatriz, encerrada por su padre en una torre. Los enamorados se comunican mediante señales luminosas. Otros dos poemas de tipo popular y festivo, *El ojo de Camoens* y *Canción de la pastora,* concluyen el canto X y el libro.

Hughes anota cuidadosamente las fuentes históricas de sus poesías y explica las alusiones o referencias cuyo significado permanecería de otro modo oculto a los lectores no familiarizados con la historia, el paisaje o las costumbres de la isla. Las frecuentes menciones en esas notas a la poesía greco latina, con la transcripción fidedigna de versos originales en latín y en griego, atestigua la sólida formación cultural del autor en lenguas y en literaturas clásicas y su familiaridad con las obras de Pope. Las afinidades literarias de Hughes con respecto a la literatura inglesa se inclinan ya hacia Pope, ya hacia Byron.

The Ocean Flower[9] me parece un precioso libro, bastante inusitado. Quizá el lector inglés pueda reconocer no sólo defectos, sino también una cercanía demasiado estrecha con los modelos y una pretensión erudita, si frecuente en la literatura dieciochesca, ya fuera de modo y, sobre

[9] «*The Ocean Flower;a Poem, etc.*, by T. M. Hughes, Author of *Revelation [sic] of Spain;* Longman aind Co.», en *The Atheneaum,* 938, Saturday, October 18, 1845; págs. 1012-1014 de la colección de ese año.

todo, algo excesiva para el asunto poetizado. Esa erudición perturba, por cierto, la originalidad y la frescura de muchos de los poemas. El libro no fue bien recibido por los críticos ingleses. En el *Atheneaum* de Londres se publica anónimamente, el 18 de octubre de 1845, una extensa nota crítica. El comentario consiste en observaciones breves seguidas de larguísimas transcripciones textuales. El crítico manifiesta que no existe relación entre el título del libro y su contenido; que la mezcla de prosa y de verso desordena el conjunto y que la introducción de baladas y de leyendas portuguesas perjudica la unidad. Considera útil el resumen de la literatura portuguesa pues nada de eso se conoce en Europa. El crítico no es generoso, pero tampoco extremadamente acerbo. Molesta hoy, y sin duda debió molestar a Hughes, cierto tono paternalista e irónico. Por ejemplo, al terminarse la reseña, se invita al escritor a publicar nuevas cosas una vez mejor digeridas las lecturas.

Hughes advierte algo más que una preocupación literaria en la crítica del periódico cuyas posiciones políticas conoce. Identifica al autor anónimo con el nombre de *Bile.* No sé cómo Hughes lo considera *editor* de la publicación, ya que ese nombre no figura en la nómina de los editores regulares; quizá lo fuera transitoriamente [10]. El único Bile que veo citado en el *Atheneaum,* y no siempre con cordialidad, es Sir Edward Bile, hombre vinculado con la política de los *Tories.* Lo cierto es que Hughes juega con el nombre Bile, tanto en el título del nuevo libro en que responde a esos ataques, *The Biliad,* como en la denominación de *Atrabilarian* que aplica al supuesto editor. *The Biliad* se terminó en Lisboa el 18 de mayo de 1846 y se publicó en Londres, con graciosas viñetas, ese mismo año [11]. Hughes afirma, en la *Introducción,* que ha descubierto en *Atrabilarian,* editor de una revista literaria de Londres, «la más escandalosa ignorancia de las lenguas italiana, española y portuguesa, así como de las costumbres, modos de ser, estadísticas y literatura de esos países» (pág. 3). Y luego expresa su propósito: «En los pequeños poemas que siguen he recogido imparcialmente las impresiones producidas en el espíritu de un irlandés que reside fuera de su país, que se ha alejado de la esfera de los partidos, pero que mantiene vivo el entusiasmo por el honor de su patria»; esas *impresiones* han sido provocadas por el movimiento en favor de la derogación de las *Corn Laws,* que logra sus propósitos ese mismo año (pág. 4). Asocia pues la réplica de carácter literario con el ataque político. No importan, para nuestro punto de vista, los poemas satíricos del libro cuyas referencias sólo pueden enten-

[10] Ver los nombres de editores de la publicación inglesa en *English Literary Periodicals* (New York, T. Nelson and Sons, 1930), pág. 318.

[11] *The Biliad or How tao Criticize. A Satire with the Dirge of Repeal and other «jeux d'esprit», by T. M. Hughes, Author of «Revelations of Spain», «The Ocean Flower», etc.* (London, Printed by the Author, 1846).

derse desde la perspectiva de la política inglesa. Pero uno de ellos tiene especial interés: *Viajar por la península.* Hughes no manifiesta en él la misma simpatía por España de sus libros en prosa; aparentemente procura disculpar su ausencia de la arena política de su país con el señalamiento de los sacrificios y las penurias del viajero exiliado. Satisface así los prejuicios de sus lectores. Viajar por España es sufrir. Las rutas están pavimentadas, como los caminos al Infierno, sólo de buenas intenciones: todo es piedra, montañas, cuevas, paisaje desolado y sin agua. El movimiento de la diligencia sacude horriblemente a los viajeros. Las posadas, típicas aún de una novela picaresca, constituyen castigos dispuestos por un demonio iracundo. Los patrones gruñen como perros aferrados al hueso; miran al viajero con el ceño arrugado como considerando cuánta sangre pueden extraer de su cuerpo famélico. Le meten las manos en las faltriqueras; cogen ávidamente el dinero. Y mientras tanto, pasan el sucio dedo anular sobre el cuello de toro en ademán de degüello para sugerir al guía el asesinato de sus clientes. Afuera, los bandoleros con las pistolas apestilladas andan por las cercanías. Si asaltan al viajero, abren los baúles «a pesar de Santo Tomás». Las mujeres *rateras* atracan con cuchillos; los *condenados* muleteros estafan de mil modos. Hughes asocia a sus enemigos ingleses con esos males infernales: «Críticos, *tories* y un balazo en la mollera—esas son las glorias merecidas—por viajar en España». Si me extiendo sobre esta poesía es porque advierto en ella la utilización personal, a través de la experiencia, de los tópicos más comunes de la literatura costumbrista. Hughes está orgulloso de su conocimiento directo de todo lo español: Bile en cambio escribe *Quijote* con dos *t;* confunde al pintor Zurbarán con el general Zurbano y considera que los lobisones de las leyendas portuguesas están compuestos de hombre y de caballo y no de hombre y lobo. Nada de eso aparece en la reseña de Bile; Hughes habla sin duda de otros escritos del editor referidos a la cultura peninsular.

La crítica desfavorable no detiene a Hughes: en 1847 publica otro extenso poema, esta vez sobre las guerras de la Independencia, *Iberia Won*[12]. El autor ha querido glorificar a Wellington en un poema épico moderno, del mismo modo que lo hicieron los antiguos con sus héroes y lo imitaron poetas renacentistas. La cercanía con algunos modelos de esa literatura épica (Homero, Virgilio, Tasso, Ariosto, Milton) no sólo resulta evidente, sino que el autor procura en cada caso señalarla.

Por una simple casualidad, el ejemplar del libro que he manejado, y que pertenece a la biblioteca de la Universidad de California, Berkeley,

---

[12] *Iberia Won. A Poem Descriptive of the Peninsular War: with Impressions from Recent Visits to the Battle-grounds and Copious Historical and Illustrative Notes, by T. M. Hughes, Author of «An Overland Journey to Lisbon», «Revelations of Spain», «The Ocean Flower», etc.* (London; Longman, Brown, Green and Longmans, 1847).

presenta notas manuscritas al margen que ayudan la dificultosa lectura. Una de ellas, de mano del anterior propietario, William Stirling, dice lo siguiente: «Libro muy raro, desconocido por Palau y Lowndes. Este poema, en 12 cantos compuestos compuestos de *spenserian stanzas,* fue escrito por un autor de varios libros sobre España, en Lisboa, y después de una visita a los lugares de las batallas de la guerra peninsular.» Importa más la indicación siguiente: «Las notas a lápiz parecen ser de la mano de Richard Ford. El debe haber revisado el libro pero no debió haberlo leído demasiado» [13]. Hughes cita en *Iberia Won* el *Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* de Ford; no sería extraño que ese ejemplar, originario sin duda de la biblioteca personal de Ford, fuese regalo del autor mismo. Las notas de Ford aclaran sobre todo aspectos vinculados con la geografía de las batallas.

El afán por documentar aún los logros de la fantasía lleva a Hughes a completar el poema con un largo *Prefacio,* una *Introducción* y abundante cantidad de notas aclaratorias. En el *Prefacio* nos informa sobre las circunstancias en que compuso el poema. Se trata, dice, del resultado de seis años de residencia en la Península, dedicados exclusivamente a propósitos literarios. Para obtener la necesaria documentación visitó *exprofeso* las localidades que fueron teatro de la guerra: Bayona, Adón, Nive, St. Pierre, la Nivelle, Bidasoa, San Marcial, Vera, Sauroren, San Sebastián, Vitoria, Talavera, Almaraz, Albuera y Badajoz. Ford pone en duda esas afirmaciones con un pequeño signo de interrogación al margen. El autor dice haber entrevistado, en esos lugares, a los sobrevivientes de los sucesos y haber utilizado todas las fuentes bibliográficas posibles y algunas literarias. Cita entre estas últimas obras de Píndaro, Ariosto, Tasso, Ossian, Wordsworth y en particular la *Visión de Don Rodrigo,* de Walter Scott, y el *Childe Harold,* de Byron.

En la *Introducción* importa sobre todo el detallado análisis de las innovaciones en técnicas guerreras efectuadas tanto por Napoleón como por Wellington. El sistema militar moderno, sostiene Hughes, proviene de la guerra peninsular. El rifle, arma traicionera y terrible, crea nuevas condiciones tácticas: el cuerpo de rifleros adquiere, en los ejércitos francés e inglés, una importancia fundamental. Wellington organiza también un cuerpo de lanceros sobre el modelo de los lanceros polacos de Napoleón, y el de los *lifeguards* que reproduce las características de los coraceros franceses. Los cazadores de España y de Portugal imitan a los carabineros del ejército inglés. El lujo y el colorido con que Napoleón

[13] Para una apreciación sucinta, pero moderna, del valor de Ford como precursor de algunas teorías de Américo Castro, véase la nota de José Rubia Barcia en «What's in a Name: Américo Castro (y Quesada)», aparecida en el volumen que el mismo Rubia Barcia editó, *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization* (Berkeley, University df California Press, 1976), páginas 21-22.

viste a algunas tropas con el propósito de fomentar el espíritu de cuerpo, lleva a Wellington a copiar los uniformes de la caballería ligera de Alemania, más austeros que los franceses. Los soldados británicos se burlaban de la elegancia de los *dragones* napoleónicos llamándolos irónicamente *lindors*.

Las nuevas armas modifican también, de modo indirecto, la estrategia militar. Por primera vez, la infantería adquiere funciones decisivas en las batallas. No importa ahora la cantidad de bajas enemigas, sino su calidad. Napoleón adiestra a los rifleros para la matanza de los oficiales y no de los soldados rasos. La infantería resulta eficaz en la medida de su ligereza en el desplazamiento táctico. En España, los franceses abandonan el uso de las *tiendas* que entorpecen la marcha; sólo el prestigio de Napoleón podía imponer a las tropas el sacrificio de dormir en los *bivouacs* sobre el suelo desnudo. Hughes encomia la resistencia del ejército francés y la adjudica, de acuerdo con las fuentes que maneja, a la baja estatura de los soldados y a un sistema de alimentación en que predominaba el pan. Todos esos cambios contribuyeron a levantar la moral de las tropas francesas; pero es precisamente en España donde esa moral se derrumba. En cambio, la guerra peninsular robustece el espíritu militar británico. Hughes recuerda que en las obras de escritores ingleses como Wicheley, Congreve, Fielding, Defoe y los ensayos del doctor Johnson se confirma la baja estima del militar de carrera y del soldado. En *Tom Jones* se los caracteriza como degolladores, aventureros deshonestos, petimetres elegantes pero necios. El soldado de Wellington, en cambio, gana en el campo de batalla la consideración y el respeto de sus conciudadanos y obtiene las más altas recompensas nacionales. Este reconocimiento no nos debe llevar, previene Hughes, a la valoración positiva de la guerra. No acepta la idea de Hobbes, parafraseada por el general Napier, de que la guerra responde a una necesidad natural expresada desde las más primitivas formas de vida en la lucha por la existencia. Aclara con energía que si canta las glorias de la guerra no es para propiciarla, sino para exaltar la libertad.

La *Introducción* termina con un resumen de las virtudes guerreras de los españoles. La primera expedición a España de que el autor tiene noticia aparece en los relatos mitológicos: Hércules lucha en las Islas Baleares contra Geryón, denominado en la mitología, por poseer tres cuerpos, *tricorper, triplex, tergeminus;* pero también, en cuanto a su procedencia, *Pastor Iberiis*. El valor de los españoles se hizo célebre desde entonces y se reafirmó, sobre todo, en la resistencia a las conquistas de fenicios y romanos. Cuando Horacio invita a Iccius a dejar la filosofía por las armas, le presenta el ejemplo de los íberos. Las armaduras españolas también aparecen elogiadas en los autores clásicos: de

entonces data la fama de la metalurgia española, de su hierro y de su acero. La *Introducción* está fechada en La Coruña, septiembre de 1846.

Iberia Won desarrolla en doce cantos la historia de la guerra centrada en los dos asedios de las tropas francesas a la ciudad fortificada de San Sebastián. El poeta narrador de los sucesos rompe a veces el ordenamiento lineal para intercalar el relato de hazañas muy anteriores, como las resistencias a los cercos de Sagunto y de Numancia, o posteriores como los episodios de las guerras carlistas. Las figuras humanas agrupadas alrededor de esos hechos poseen, en gran parte, realidad histórica; pero el autor acepta también fabulaciones ficticias, y personajes legendarios, como ocurre con los mejores modelos de la épica. La grandeza de los Pirineos, vigorosamente descrita, preside una lucha casi titánica. Hay además referencias personales: el autor vuelca, de algún modo, la experiencia recogida en los tres asedios que presenció: Sevilla y Barcelona, 1843; Almeida, en Portugal, 1844.

El relato de las acciones se basa en fuentes conocidas. Para evocar las glorias de Sagunto y de Numancia, Hughes se apoya en Tito Livio y en las *Ancient Spanish Ballads,* de Lockardt; los datos referidos a Tarik y Rodrigo provienen de Southey, Byron y Scott; los relacionados con Roncesvalles, de Lockardt y Pulci. Describe los episodios del 2 de mayo de 1811 en Madrid de acuerdo con la narración de Foy; no confía, en cambio, en los *exagerados* testimonios españoles. Para los episodios más dramáticos del poema, como la batalla de Sauroren, el frustrado cautiverio de Wellington en manos francesas y la terrible escena del puente de Yanzu, utiliza las Memorias del general Napier y del capitán Cooke. Muy cuidadoso se muestra Hughes en el uso de fuentes españolas, aunque cita con frecuencia las *Memorias* del Príncipe de la Paz. Hughes participa de la idea común sobre la culpabilidad de Godoy en el conflicto con los franceses. Sostiene que Napoleón no hubiese invadido España de no mediar la presencia en Portugal de una reina loca y de un regente sin carácter y las intrigas, en España, de Godoy y Fernando VII. Considera además la complicidad de fuerzas internas, hasta de la misma Iglesia. Cita al respecto una pastoral en apoyo de Napoleón, «hombre de prodigio, Gran Emperador a quien Dios ha llamado para establecer la felicidad de las naciones» (pág. 217).

Los personajes históricos aparecen caracterizados con bastante propiedad. Hughes conoce bien de cerca la personalidad de Wellington; pero su figura tiene menos realce que Napoleón o los caudillos españoles. Entre los soldados suelen destacarse aquellos de apellido irlandés, como el capitán Maguire, que muere en valerosa acción personal frente a los muros de la fortaleza. La semblanza de Napoleón deriva de testimonios franceses e ingleses y de la *Vida,* de Walter Scott. Hughes no

oculta su admiración por el genio guerrero del Emperador. Ese reconocimiento responde también a la necesidad de conferir al enemigo, según las leyes de la épica, la grandiosidad necesaria para la exaltación contrastada del protagonista.

No hay en *Iberia Won* un héroe epónimo. Se glorifica más que a Wellington a los hombres comunes que integran el ejército inglés y las guerrillas españolas. Hughes parece entender, como Walter Scott, que la verdadera historia pasa por el espíritu del pueblo y no depende sólo de las acciones de los grandes. En lo que a España se refiere, la reunión en un solo poema de todas las hazañas heroicas desde Numancia a Luchana, evidencia el propósito de dar relieve en tan amplio friso a un único héroe, el pueblo, y a una virtud eterna, el valor personal. Los guerrilleros españoles se presentan como la actualización histórica del espíritu nacional. El general Mina, por ejemplo, se convierte en el símbolo de la rudeza y del afán de libertad que caracteriza, para Hughes, a los montañeses vascos. Toda la figura del personaje se distorsiona desproporcionadamente como para ajustarse a las dimensiones de los héroes mitológicos. Hombre de poderoso físico, gran pecho, fuertes hombros, brazos extremadamente largos, se transforma en un «espécimen de nobleza natural». *El Empecinado* sufre similar distorsión. Es el hombre *más fuerte* de Europa; rompe con sus manos la cuerda de la horca después de una tortura de tres días. Adquiere ante los ojos del lector los lector los caracteres de un Hércules; para hacer verosímil la descripción, Hughes protesta sobre la fidelidad de la pintura.

Pero el autor parece más apto para describir pintorescamente las costumbres que para transmitir entusiasmos bélicos. Las escenas populares adquieren especial brillo; y el poeta aprovecha toda tregua en las batallas para confundir a los *partisanos* vascos y la población civil en cuadros de intenso colorido. Sentados unos bajo la copa del árbol de Guernica, cantan canciones vascas acompañadas por guitarras, panderos y gaitas; mientras otros danzas a la luz del *bivouac.* La descripción del paisaje tiene parecido valor: la pavorosa tormenta que irrumpe sobre la *romántica* cumbre de los Pirineos preside como un símbolo la caída de la ciudad. Hughes gusta repetir relatos más o menos legendarios. Blanca, la guerrillera que toca la guitarra y danza, exhorta, como Judith, a los combatientes desfallecidos. La escena en que los franceses cortan el acueducto de San Sebastián adquiere cierto halo legendario. La población sedienta espera un milagro. Y el milagro se realiza; por razones vinculadas con la física, por la presión del aire sobre una veta líquida, brota inesperadamente una fontana natural en las riberas del Monte Orgullo. El sitio de la ciudad y el comportamiento de los sitiados pierde así su realidad histórica concreta y se confunde, en lejanía temporal y

tratamiento estético, con el sitio de Numancia referido por los autores antiguos. No conozco crítica alguna sobre esta obra de Hughes, aparentemente poco difundida en su tiempo. Su relectura, desde nuestra perspectiva hispánica, proporciona momentos de inesperado placer.

Los libros en prosa de Hughes debieron tener mayor aceptación. Por lo menos, en el título de todas las obras posteriores a 1846 se presenta como el autor de las *Revelations of Spain.* Ya me he referido, en general, a esos dos volúmenes; pero quiero ahora resumir su contenido más detalladamente en lo que respecta a la política española, la economía, las costumbres, la literatura y el arte. Hughes atestigua las consecuencias de la caída de Espartero y de la toma del poder por los moderados. Sus simpatías se inclinan hacia los progresistas, incluidos los demócratas y hacia los sectores del moderantismo no contaminados por la acción demagógica de González Brabo. Repudia, en cambio, el carlismo *antidiluviano* y a los excesos de la *Joven España* representada por el caudillo andaluz. Dedica a todos los políticos conocidos un párrafo en el que generalmente proporciona un retrato vivaz del personaje y hasta la caracterización de su psicología profunda.

El lector no podrá olvidar, por ejemplo, el retrato de la reina Isabel; en 1845 es aún una niña, imperfectamente educada, veleidosa en sus afectos, caprichosa en sus acciones, voluntariosa como su padre. Adora todavía a Espartero, cuyo retrato tiene en su cámara. Isabel poseía, según Hughes, la colección de dulces más importantes de Europa; el autor enumera una sorprendente variedad. Y dice luego con ironía difícil de traducir: «If she is not the *loveliest,* she is indeed the *sweetest* princess» (pág. 108). El distanciamiento irónico le sirve también para caracterizar al personaje que más admira en la política española, Martínez de la Rosa. Lo presenta como un ejemplo de corrección: «corrección en su lenguaje, corrección en su vida, corrección en sus tareas departamentales; pero su elocuencia tiene una sola falta: es demasiado elaboradamente correcta» (pág. 186). El prototipo del político artero, en cambio, sobre el que vuelca Hughes una indignada crítica, Luis González Brabo, no merece un tratamiento irónico, sino el tono de la decidida diatriba. Lo califica de vanidoso, vehemente en su arrogancia impetuosa; maestro en actitudes teatrales y en el uso del sarcasmo. González Brabo lanza sin escrúpulos las invectivas más tremendas con la misma falta de responsabilidad de años antes al escribir en el *Guirigay* contra Cristina. Esas acciones ilustran «los peligros de una oratoria precoz, desdeñosa de adquirir conocimientos y experiencia y portadora de frutos que se pudren antes de madurar» (pág. 30). Hughes pone en evidencia el carácter de González Brabo al describir graciosamente las escenas de la intriga que determinó la expulsión de Olózaga. Manifiesta

entonces, claramente, su simpatía por el grupo progresista. La ascensión de González Brabo al cargo de ministro le parece un signo de los tiempos: «Sólo en un país revolucionario puede haber ascendido al puesto de Primer Ministro un hombre como González Bravo, tan joven e inmaduro, de carácter tan equívoco» (pág. 191). Por los detalles de sus retratos y ciertos hechos que se narran, parece haber frecuentado el autor a muchos de los políticos de ese momento. Por lo menos, sabemos que compartió con Narváez la mesa de algún banquete. Su conocimiento de la lengua española le ha permitido además recoger la superficial pero colorida información propia de los cafés, las barras del Congreso y las redacciones periodísticas. También constituyen testimonios de primera mano, las observaciones sobre ciertos sucesos, como, por ejemplo, los citados bombardeos de Sevilla y de Barcelona.

Las revelaciones de Hughes sobre la política española se complementan con el análisis extenso, en varios capítulos, de la organización del ejército y de la Iglesia. En los dos casos recibe informaciones de amigos relacionados con esas instituciones. Importa destacar sobre todo, en lo que al ejército respecta, la influencia de las logias masónicas que actúan también en las sociedades republicanas. La corrupción política en las filas militares asombra a Hughes: los oficiales sufren hambre y miseria, por un lado; pero, por el otro, son recompensados fácilmente con prebendas y honores. Los movimientos militares aparecen como resultado de esa situación básica porque a través de esas acciones la oficialidad logra mejores destinos. La Iglesia, en 1845, padece los resultados de la desamortización, y de un creciente abandono por parte de los Gobiernos locales. Como consecuencia, abundan los clérigos exclaustrados que se dedican a la guerrilla y al contrabando.

Los aspectos de la economía mejor tratados en el libro son los que de algún modo se relacionan con los intereses ingleses y con la experiencia personal del autor, quizá vinculado con la economía agraria y el comercio vitivinícola. En todos los casos se contrastan las realidades españolas con las inglesas; se proponen modificaciones similares a las realizadas en Inglaterra; y se añora la buena relación entre ambos países durante el Gobierno de Espartero. El campo español presenta mejor organización que el inglés; pero mayores deficiencias con respecto a la extensión y al tipo de cultivos. La relación entre propietarios y labradores, con rasgos aun de *enfiteusis,* mantiene un viejo carácter paternalista. Los labradores poseen el uso total de las dependencias de la tierra y su actividad parece enteramente libre, sin las prohibiciones frecuentes en Inglaterra. Pero esa relación tradicional impide también un mejor uso de la superficie cultivable, sobre todo en Andalucía: el campesino descansa en la abundancia natural de alimentos y limita sus posibilida-

des de progreso por cierto fatalismo que impide la superación individual y colectiva. Hughes aconseja, con evidente conocimiento técnico, las mejoras necesarias para obtener, con menos esfuerzo, mayor fruto. Lamenta que el nacionalismo económico impida la ayuda de los capitales ingleses. España se equivoca al buscar apoyos financieros en Bélgica: cita Hughes la sociedad hispano-belga constituida por Ramón de la Sagra para el desarrollo de la riqueza natural española. Con respecto al comercio del vino, deplora el abandono de los tratados comerciales con Inglaterra; el vino blanco español supera en calidad a otros europeos. La cantidad de cifras estadísticas sobre las finanzas españolas y, en general, la documentación de Hughes sobre tasas, volúmenes de ventas al exterior, precios, estado del presupuesto, etc., evidencia no sólo el estudio muy atento de esos problemas, sino también un acceso a fuentes informativas poco común en investigadores extranjeros.

Los males de la economía española determinan actividades casi delictivas. Gran parte de la economía escapa del controlador oficial por medio del contrabando. Los contrabandistas manejan el comercio no sólo de telas, sino hasta de patatas. Actúan con impunidad y, en ese momento, poseen considerable fuerza política en las regiones manejadas por caudillos. A pesar de esa desorganización, no se advierte en España una miseria urbana similar a la de Londres. La poca densidad de la población madrileña, en comparación con la londinense, y ciertos hábitos de frugalidad, impiden los hacinamientos de pobres por un lado y los excesos del lujo por el otro. Nadie carece de alimentos. La caridad, virtud extendida en las clases pudientes, reemplaza con éxito muchas veces la inoperancia gubernamental. Hasta los mendigos de Madrid parecen vivir con más alegría que los *beggars* ingleses. Hughes describe en un largo capítulo los modos de implorar caridad y las costumbres de la *pobretería.*

El autor se mueve con absoluta seguridad en el campo de la cultura española. Cuando analiza las costumbres, paga tributo al pintoresquismo romántico, pero con notas siempre personales. Habla de la fiesta de toros, con información directa proporcionada en charlas de café por el mismo torero Montes. Conoce perfectamente la diferencia entre los distintos bailes españoles: la jota, el bolero, el fandango, la seguidilla, la manola, el olé, la sevillana. Una bailarina gitana, *La Rubí,* impresiona tan vivamente al viajero que le dedica varias páginas de exaltados elogios descripciones sensuales: «El hermoso ondular de su busto y de sus hombros se acompasaba y balanceaba con la redondez de sus caderas; las manifestaciones de sus formas eran favorecidas por la perfecta libertad de sus movimientos y por los hábitos de constante ejercicio. Rubí era el tipo de la femineidad juvenil» (pág. 416).

Hughes ha leído la literatura española clásica y moderna con bastante intensidad. En un capítulo del segundo volumen, «El estado actual de la literatura y el arte español», observa el contraste entre la riqueza literaria antigua y la pobreza de la literatura moderna. Sólo cuentan como altas expresiones de buena literatura las obras de Martínez de la Rosa y las del Duque de Rivas. Ambos se destacan como *novelistas.* El autor piensa en *Isabel de Solís,* de Martínez de la Rosa, y en los *Romances,* de Rivas. Utiliza el término novela con la amplitud acostumbrada en los románticos ingleses. Dos géneros le interesan mayormente: el teatro y el *romancero* (cita un *Romancero de romances moriscos,* entonces en boga). En el teatro se observa un resurgimiento de los valores de la comedia antigua. Menciona con elogio entre los autores clásicos a Lope, Calderón, Cervantes, Moratín, Ramón de la Cruz; y entre los de nuevo culño, a Martínez de la Rosa, Hartzensbusch, Ventura de la Vega y Zorrilla, el de mayor talento poético. Por desgracia, afirma, está de moda el drama romántico, con sus conventos, monjes y demonios.

La zarzuela y el sainete constituyen los géneros preferidos por la población baja. El romancero resuena todavía en los versos de los poetas cultos y de los poetas populares. Uno de esos poetas populares, José Nabo, el *Titiritero,* protagoniza los hechos relatados en un curioso capítulo. Se trata de un *clown* ambulante que se hace amigo de Hughes. Juntos visitan pueblos españoles donde Nabo improvisa poesías, escenas teartales, espectáculos de saltimbanqui, relatos novelescos salpicados de refranes. Reúne así, en las plazas públicas, a una multitud interesada en sus piruetas y en sus palabras. Un día lleva una misteriosa caja e invita a la concurrencia a mirar, por un agujero lateral, escenas del Juicio Final. Hughes se aproxima con la idea de ver una reproducción del fresco de Miguel Angel; se encuentra, en cambio, con una pintura burlesca en que aparece, en posturas equívocas, la humanidad resucitada. El *Titiritero* pregona de este modo el espectáculo: «Y será cosa de ver / No saber de nadie el nombre / Y ver en cueros al hombre / Y en cueros a la mujer» (II, pág. 17).

La preocupación social de Hughes confiere importancia a la influencia de la literatura en la sociedad y en la política españolas. Hughes observa como signo revolucionario la asociación estrecha entre una actividad literaria, canalizada en los periódicos, y la vida política. El periodismo (el autor proporciona una curiosa nómina de títulos de diarios y de *hojas sueltas)* forma como un puente entre la literatura y la política. España es el paraíso de los periodistas que ven a veces recompensada su fidelidad a la causa gobernante con cargos en la administración pública. Podría casi afirmarse que la literatura en la España de 1845 no existe sino por la política. Aun los hombres de acción como Narváez

gustan de las alabanzas poéticas. Hughes asistió como convidado al banquete en celebración de la *gloriosa defensa* de Sevilla en 1843. Los brindis en honor de Narváez consistieron en sonetos y madrigales.

Con respecto a los contactos literarios, los españoles sólo conocen la literatura francesa. Abundan las traducciones de Soulie, Dumas, Sue, Dudevant, Balzac, Kock. Hasta una *Enciclopedia manual (¿La Escuela del Pueblo?)*, muy popular para entonces, proviene del francés. En cambio, se ignora casi totalmente la literatura inglesa. En *Iberia Won* recordaba Hughes que un escritor español citaba a *Macbeth* como *Macabets*. Dos obras inglesas ve representadas, sin embargo, en Cádiz: *Lord Melville* y *The two Robinsons*. Las obras de Walter Scott y algunas de Bulwer se venden en malas ediciones populares. De cualquier modo, la tendencia natural consiste en despreciar la calidad de escritores extranjeros. Un escritor publicó una carta dirigida a un joven poeta de las Canarias con el siguiente consejo: «No imites a Byron y a Victor Hugo, esos poetas que sólo tienen cabeza y un corazón prosaico. Escribe para ti mismo, imita el lenguaje de Calderón» (II, pág. 307).

No hay modo de resumir la rica información del libro de Hughes. Necesariamente, los datos señalados quedan un poco fuera de contexto. Quiero, pues, corregir cualquier mala impresión en este sentido. Hughes lo ha visto todo con detenimiento, se ha informado en las mejores fuentes, ha leído con seriedad y con ahínco la literatura clásica española y hasta los más perecederos periodiquillos de moda. Su visión humanística colora todas las observaciones críticas. Con un correcto sentido de la historia, sitúa los sucesos españoles dentro del marco de la revolución liberal europea. Le reconoce a España la grandeza histórica de irse incorporando lentamente a esa revolución sin perder personalidad nacional. Como escritor, Hughes maneja con gran acierto el distanciamiento irónico y el humor, que confieren a su crítica una dimensión casi cervantina. Las *Revelations of Spain* adquieren así, a mi juicio, una calidad literaria poco común en los libros de ese tipo.

En cambio, *Revelations of Portugal* [14] se convierte en otra simple guía de viajeros. En el año que va del libro anterior a éste se ha apaciguado el entusiasmo de Hughes. Viaja a Portugal desde Madrid, a través de Extremadura. El paso por la Mancha debió coincidir con una lectura atenta del *Quijote* a juzgar por las abundantes y largas citas. Un gracioso episodio novelesco, la lucha de un personaje con un *virago* en Cádiz, presenta rasgos cervantinos.

El 29 de septiembre de 1846, Hughes está en Madrid a punto de

[14] El título completo dice así: *Revelations of Portugal and Narrative of an Overland Journey to Lisbon, with a Picture of the Present State of Spain. By T. M. Hughes, Author of «Revelations of Spain»* (London, Henry Colburn, 1847), 2 vols.

partir para Portugal. Recibe entonces la visita del jefe de la Policía, aquel siniestro Chico que habría de morir en las revueltas de 1854 en manos de la multitud, según la recordada evocación de Benito Pérez Galdós en un episodio nacional. Creo útil transcribir, a pesar de su extensión, el relato de esa estremecedora entrevista:

«Fui favorecido hoy con la visita del señor Chico, jefe de la Policía secreta de Madrid. Este moderno inquisidor español y mirmidón de autoridad oculta me preguntó con absoluta frialdad si había yo alquilado o no esos cuartos en la Fonda de San Luis con el expreso propósito de crear disturbios en el momento de la entrada del Duque de Montpensier, ya que ese Príncipe debía pasar por la calle central, la calle de la Montera, en su camino al Palacio. Yo respondí con una explosión de risa:

—*Pues, señor, no es una cosa para reír* [en español en el original] —repuso el imperturbable oficial—. Hay aquí una ventana que mira hacia la calle principal. Yo he sido informado de que usted tiene la intención de instalarse ante la ventana y de gritar en el momento en que el Príncipe pase.

—*Sí, señor*—repliqué—, *no es una cosa para reír; es una cosa para indignarse* [en español]—. Esa afirmación es una falsedad infame. Debe usted manifestar a sus informantes que la bajeza de la denuncia sólo es comparable con su absurdo carácter. ¿Querría usted decirme el nombre de la autoridad de donde proviene esa calumnia maliciosa?

El temible Chico afectó haber olvidado el nombre del informante.

—Entonces, le ruego que le manifieste—insistí—, cuando su memoria de usted vuelva a funcionar, que es un *calumniador infame.*

—Por mi parte—dijo Chico con un aire de torpe condescendencia—, yo no creí la historia desde el comienzo. Sólo he venido para hacerle conocer el hecho. Pero el señor tiene relaciones con periódicos ingleses, ¿no?

—Puedo tener o no conexiones con periódicos ingleses—repliqué—; pero sepa usted que no soy responsable de lo que me adjudican las informaciones secretas de sus inquisitoriales cámaras de espionaje. Le aseguro que no amo tanto al Duque de Montpensier como para esperar durante diez días su entrada, aunque venga como *maná* caído del cielo para refrescar el chismografeo madrileño. Puede dislocarse el cuello en el viaje sin que me cause ello la menor inquietud; y si lo silban o lo aplauden en las calles de Madrid es para mí asunto de profunda y particular indiferencia. Si el señor jefe se hubiera tomado el trabajo de preguntar, sabría que tengo mi pasaporte visado para Badajoz y que espero cruzar la frontera de Portugal dentro de cuatro días a partir de hoy.

—Mil disculpas por esta intrusión—y el señor Chico se fue educadamente.

—*¡Adiosito, Chiquito!* [en español]—musité con una sonrisa de británica seguridad, si bien el moderno inquisidor cruzó mi umbral» (páginas 72-73).

Hughes niega toda causa real de sospecha. Según su testimonio, todo viajero inglés, por el simple hecho de serlo, sufría la constante amenaza de las autoridades; el sistema del pasaporte favorecía la continua vigilancia del Argos policial. Más en ese momento, cuando cantidad de ingleses acudían a España para especular en la industria del gas o en los negocios ferrocarriles, para explotar vías de intercambio comercial o solamente atraídos por la convulsionada política internacional. La vigilancia se debe a las denuncias de la prensa inglesa sobre intrigas de la Embajada de Francia. Con motivo de la visita de Montpensier, la policía ha confeccionado una lista de todas las casas que rodean los lugares por donde pasará la comitiva, desde la calle de Almadena hasta la Puerta de Bilbo, o sea, la mitad de la extensión de Madrid. También existe una lista de los ocupantes de los distintos pisos con cuidadosas anotaciones sobre las ideas políticas de cada uno. Los mismos representantes del Gobierno inglés aceptan ese estado de cosas. Uno de ellos, sin duda un *tory,* Henry Lytton Bulwer, invita al autor para una cena en su casa. Hughes confiesa que no puede rehusar la invitación, aun cuando Bulwer no lo ha protegido contra el espionaje policial y no le ha facilitado la obtención del pasaporte. Sabe, porque tiene cierta experiencia, que Bulwer procura presionarlo para que cambie su línea de observación sobre los problemas políticos españoles: «Pero yo estoy muy acostumbrado a esta suerte de maniobras para permitir que mi acción independiente sea desviada y mi utilidad mediatizada con amenazas a mi coraje moral» (pág. 5). Quizá la lectura de *The Morning Chronicle,* que sólo he podido manejar hasta el año 1840, explique la razón de tantas presiones políticas y tanta vigilancia policial. Si como dice el Diccionario, Hughes era corresponsal en España de ese periódico, no sé si para esas fechas es posible que esa colaboración resultara fastidiosa por razones ideológicas a los Gobiernos español, francés e inglés.

Lo cierto es que crece en Hughes un descostumbrado malhumor. Tiene dificultades incluso para conseguir libros retirados de circulación por la censura; y sólo con muchas negociaciones logra obtener esos volúmenes. Ansía escapar ahora de la realidad española. Además, su tono vital ha decrecido. Las descripciones de lugares o de escenas, los retratos de personajes reales antes tan vivaces y enérgicos, se transforman en notas descoloridas, sin precisión gráfica, sin humor, sin ironía. Tal vez ese tono distinto se deba al estado anímico producido por su fatal enfermedad. Ya en 1845, el cónsul portugués José Antonio Monteiro Texeira de Funchal despide a Hughes en un soneto incorporado a *The Ocean Flower* con un deseo de *larga vida.* Quizá sea algo más que un tópico literario; ya por entonces se evidenciaban los signos del mal: «Longos annos a ti que, destra Fada / Sabes tornar em ouro o que te inspira» (pág. 112).

En *Iberia Won,* Hughes habla de sus hábitos meditativos y de su aislamiento a raíz de una enfermedad contraída en los tres últimos años, es decir, de 1843 a 1846. El clima de Gran Bretaña, afirma entonces, le resulta perjudicial salvo en los meses de verano. Ahora describe, en *Revelations of Portugal,* una dolorosa escena ocurrida en una pensión de Mérida:

> «La fatiga y dos noches sin dormir me habían colmado de tal modo que me tiré sobre la cama de la *patrona.* Pronto descubrí flaquezas en la hospitalidad de los españoles. Mis invencibles pulmones, *alas,* no pudieron mantenerse inactivos, y la *patrona* me preguntó si me sentía mal:
>
> —*¿Usted está malo?*
>
> —*Sí, del pecho, muchísimo*—le repliqué con innecesaria franqueza.
>
> —*¿Usted está tísico?*—prosiguió ella con manifiesto horror.
>
> Mi respuesta fue afirmativa y produjo un gran cambio en mi situación allí. En España y en Portugal hay mucha aprehensión con respecto a esta enfermedad: recordé entonces que en Collares, cerca de Cintra, se llega hasta a romper la porcelana y los utensilios con los que un enfermo de consunción haya comido durante su estada en la casa. Por consiguiente, me levanté, me senté en una silla, pospuse el sueño para tiempos más favorables y consolé a la patrona diciéndole que *mi dolencia* no *era muy avanzada*» (págs. 190-191).

Estas notas personales, en un libro de viajes, adquieren un inesperado tono dramático. Hughes debió permanecer en Portugal hasta el año 1848, en que aparecen las cartas a Fonseca Magalhães. Si la nota del Diccionario, no muy asertiva a este respecto, está acertada con referencia al lugar de su muerte, debió volver a España al año siguiente. Muere en 1849.

Terence McMahon expresa constantemente su orgullo por el conocimiento que tiene del idioma español y de la realidad hispánica. Gusta repetir que el espíritu inglés está más cerca que el francés del espíritu español. En el *Prefacio* a *Iberia Won* afirma que ha arriesgado muchas veces su vida precaria e inútil para conferirle cierto sentido y cierta trascendencia con sus obras literarias. Pide entonces el reconocimiento de sus connacionales y se duele de no poder esperar el de los españoles y portugueses. La historia ha olvidado ese amor y esos esfuerzos. Sus libros yacen perdidos en bibliotecas; su nombre ha desaparecido casi. La cita de Carlos Marx nos ha permitido, en esta nota escrita casi ciento treinta años después, reparar en parte una vieja injusticia.

RUBEN BENITEZ

Universidad de California
Dpt. of Spanish
LOS ANGELES, California 90024 (USA)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LOS POETAS DE LOS AÑOS 50 ESTUDIADOS POR JUAN GARCIA HORTELANO Y POR ANTONIO HERNANDEZ

POESÍA, POETAS...

Nieve en las cumbres. Quienes nos hemos decidido a vivir frente a la anchura de esta Castilla inmensa, sin perder de vista la capitalidad vituperada y amantísima, llegamos a sentirnos a veces fuera del ámbito que el escenario social de la villa y corte representa para la poesía y los poetas. Sin embargo, tras la consecuente desilusión por la falta de suerte ante el sorteo de la lotería navideña, nos ha llegado la cálida noticia de la concesión del Premio Nacional de Poesía a un gran hombre, al poeta llamado Félix Grande. Como si de un galardón para todo el mundo de los versos se tratara, se recibe tal noticia, y de esta manera parece que la nieve en las cumbres, el barrizal en medio de la sierra y el frío lluvioso fuera de las casas son algo menos intempestivo, menos deprimente...

Ciertamente éste es un país de quijotes y soñadores, de poetas y fundadores de esperanza. Sólo así pueden hacerse realidad muchas cosas. Sólo así es como, de tiempo en tiempo, los hombres se reúnen y opinan que pese a todo el presente es únicamente parte memorable del pasado cercano. Y así es como diez, veinte, treinta años, se recorren en un solo minuto, en las breves páginas de un libro, de dos libros, repletos de poemas, de esperanzas y de, ¿por qué no?, angustias, cuestiones irreprimibles y plenas de una realidad total e incontenible.

Y es así como, pese a ser la labor del crítico, desmenuzador de ciertas empresas, algo a veces disparatado e inconcluso, vemos también que su inquietud se halla en el límite de las vivencias que el poeta, el escritor, han llevado a su obra como vehículo para hacer sentir en los

demás ciertas emociones, determinados milagros mal conocidos por quienes ignoran su voz y su palabra.

Nos referimos ahora a toda una generación.

Generación de poetas fustigados por la violencia de un tiempo íntimamente perverso y escrupulosamente fiel con la vanidad propia de algunas quimeras aún no definitivamente enterradas. Años de taciturnia y escasez. Tiempos de anonimatos y de represión. Historia de violencias y de esperanzas largo tiempo inmaduras. Llámese grupo de «los dichosos años cincuenta» (ver García Hortelano, obra a citar) o «promoción desheredada», según Antonio Hernández, lo cierto es que un número no bien delimitado de poetas prestaron su palabra a toda una época y la dejaron, a veces malherida, a veces ensalzada, en el magnificado espacio de tiempo que sólo es dable comprender de haberlo vivido, gozado o sufrido en toda su plenitud y con toda la carga emocional que ahora no es fácil manifestar o siquiera sugerir con alguna exactitud.

Romper algunas lanzas

Tantos nombres, tantas inquietudes, tantas voces...: unas veces incluidos en la prisión del silencio, otras atormentados por la duda, en algunos momentos aplaudidos, siempre recluidos en ignoradas imaginaciones y en contundentes desasosiegos, y la España oficial tan lejana de la España real, como animando al grito, como siendo incitados a cierta violencia institucional y existencial.

Queríamos decir, en efecto, que «ante aquel panorama trazado por el totalitarismo es normal que en los intelectuales auténticos se fuera conformando un espíritu de acción contra lo que para ellos supone negación de la libertad, oscurantismo, regresión, etc.» (Antonio Hernández, obra a citar), y también que «teóricamente habría sido lógico que estos jóvenes hubiesen profesado una ideología marxista. Al marxismo les conduciría su modernidad, su urgencia de un método científico de pensamiento, la natural tentación de inaugurar en la literatura española una tendencia insólita», según palabras de Juan García Hortelano.

Al grano, al grano, dicen desde el gallinero. Si Franco levantara la cabeza... Si Franco levantara la cabeza vería que pese a su política de estraguismo cultural, en la tierra casi yerma de España florecieron generaciones de intelectuales, artistas y poetas: intelectuales capaces de transmitir la prohibida filosofía de Kant, artistas capaces de imaginar «sirenas varadas» y otras especies, poetas como los de esta promoción.

La cosa es que sin saber uno que el otro lo hacía, dos poetas se estaban ocupando de hablar de otros poetas que habían llenado toda

una época. Juan García Hortelano mismamente me decía en el mes de julio de este año que aún no conocía personalmente a Antonio Hernández, y Antonio Hernández me hablaba de la extraña aproximación del libro de Hortelano al suyo propio y de las justificaciones conexas en ambos volúmenes, tipo Félix Grande, etc. «El grupo poético de los años cincuenta» *(Una antología* [1], de Juan García Hortelano) incluía como poetas de este espacio de tiempo a Angel González, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez.

Alto. Habla el rey: «Una etapa de prosperidad se abre para todos».

Bernardo Ramón, mi hijo, nació el 27 de septiembre de 1975. Cuando yo salía de mi casa, de madrugada, para ir a conocerle a la clínica, cierto aparato militar conducía a algunos reos hasta Hoyo de Manzanares hacia una «muerte legal». En realidad, el declive del franquismo había llegado antes. Era un día triste. Había tardado mucho tiempo en llegar desde la glorieta de Bilbao a la calle Hortaleza, lo cual me extrañó muchísimo. Cuando llegué a su casa, la actriz Margarita Mas me dijo: «Es que han matado a Carrero». Casi increíble. «Y ese hombre, ¿no llevaba escolta?» «Sí, también han muerto.» Y yo recién casado. Vaya lío. Y todas las emisoras con música de Beethoven, Mozart, etc. Y el convenio de Banca con pocas posibilidades... La verdad es que días después de recibir de Taurus gentilmente el libro de García Hortelano, me enteré de la publicación de *Una promoción desheredada. La poética del 50* [2], de Antonio Hernández. A Antonio le conocí en el antiguo Instituto de Cultura Hispánica, con motivo de una lectura poética de Manuel Ríos Ruiz, buen poeta donde los haya. A Manuel me lo presentó Juan Quintana. A Juan me lo recomendó otro amigo, etc. A Juan García Hortelano lo había visto varias veces en el piso bajo de la redacción de *Cuadernos para el Diálogo,* en la calle Jarama; a Eisenhower le conocí cuando...

Una lectura más o menos apresurada de ambos libros me había llevado a hacer una escueta nota para *Diario de Mallorca* (2 julio 1978). En ella decía, entre otras cosas, que «si admitimos, y no es ninguna queja, que España aún vive siglos de ignorancia, y que la cantidad de antologías al uso durante mucho tiempo han pecado de ciertos academicismos y oficialismos rimbombantes», las obras de Juan y Antonio venían a cubrir un hueco importante en el panorama poético español.

Cada cual opine como quiera. *Hijos de la ira* hoy no parece ningún prodigio lírico, aunque, según Antonio, «a decir de un buen número de

[1] Taurus Edicioes, S. A. Madrid, 1978. ISBN: 84-306-4103-3, 271 págs.
[2] Zero/Zyx, Madrid-Bilbao, 1978. ISBN: 84-317-0454-4, 334 págs.

críticos, originó (en la primavera de 1944) toda una revolución desencadenando una nueva postura en parte de los poetas de la fecha»; a cambio, Juan, al referirse a «sus» poetas, dice que «el aprecio que algunos de ellos manifiestan por la obra de Bertolt Brecht, por ejemplo, no traspasa el reconocimiento de las grandes calidades literarias y críticas del poeta alemán». Es entre la obra de estos dos autores, aunque los antólogos no los citen expresamente, donde hemos de situar a los poetas antologizados.

La recopilación de Antonio Hernández incluye a los poetas Angel González, Julio Mariscal, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Eladio Cabañero, Manuel Mantero, Fernando Quiñones, Francisco Brines, Mariano Roldán, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés. Es decir, que entre la anterior obra de García Hortelano y ésta vemos que permanecen siete nombres, quedando tres de los de Juan fuera de la obra de Antonio e incluyendo éste en la suya nada menos que otros siete versificadores. Lo cual sólo decir que «sobre gustos se ha escrito todo».

Opiniones sobre el grupo y su tiempo

Como mínima base de trabajo deseamos utilizar algunas opiniones, más o menos contundentes de los dos antologizadores, apelativo no bien visto por ellos ciertamente, y no todo el bagaje, que a modo de justificación, en el caso de Antonio, y como explicación al tema, en el caso de Juan, se nos colocan al comienzo de ambos libros. Otra cosa es el versado estudio de la generación y de los nombres en los propios poetas, cuestión que debe ser aprehendida, para luego meditarla, al enfrentarnos con la obra de los «biografiados». Si García Hortelano afirma que «exilio de la inteligencia, opresión del pensamiento y silencio conforman, respectivamente, para quienes viven entonces sus años de aprendizaje, ausencia de maestros, represión mental y mengua de instrumentos culturales», es porque con anterioridad, al hacernos «una fotografía retrospectiva» del grupo, nos ha situado en el exacto contexto histórico en el cual se desarrolló su infancia. Erase un lugar de flores muertas y de horizontes cerrados. Pocas veces con tanta emotividad se nos sabe acercar a los momentos siguientes a nuestra guerra civil, simplemente para mostrar la geografía en que un puñado de poetas comenzó a crecer y a saber cuál sería su universo, a modo de cercenado jardín en que atisbar misterios. «La primera víctima de la guerra es la infancia», nos dice Juan, y al situarnos en «los años de aprendizaje» de los versificadores y comentar lo que él llama «la travesía del desierto» advierte la inmensa

fuerza de sus acciones para lograr «vencer al rebaño de dragones que les cerraban el paso hacia la poesía». Es así como aparecen «los dichosos años cincuenta», época central de los poetas del grupo, y en la cual «una juventud comienza a oponerse al régimen político y a cuestionar el social». Las «analogías y diferencias» de los nominados abarcan diversos matices, con el denominador común de «la obsesión por la obra bien hecha, tercamente mantenida verso a verso», ya camino de la «injustificación de una antología», párrafos finales del prólogo de Juan García Hortelano, en los que advierte que «como al final de ciertas novelas, el protagonista resulta ser una sombra. Por fortuna, en este caso la sombra colectiva, al final, se despliega y recupera su naturaleza real: la de diez grandes poetas. Lo cual puede que sea pretexto suficiente para dejar fabular a rienda suelta el gusto por la poesía y la comprensible necesidad de compartirlo y contrastarlo por cualquier medio, incluso mediante una antología».

Como de los propios poetas pretendemos hablar, unificando incluso los criterios de Hernández y García Hortelano, en el caso de ser incluidos en los dos libros, o de uno de ellos, en el caso de pertenecer a un solo libro, pasamos a referir algunas opiniones de Antonio Hernández sobre su «promoción».

Uno de los temas más controvertidos del libro de Antonio Hernández desde su presentación fue precisamente el de la no inclusión de determinados poetas, cuestión ésta que también aprecia García Hortelano, aunque no trate de justificar, ya que incluso dice: «Este grupo poético de los años cincuenta nunca ha existido». Por ello, o sea, presuponiendo esta crítica, y después de hacer historia de la inclusión de unos u otros poetas en determinadas antologías, Antonio dedica un apartado a reflexionar sobre «las exclusiones, medidas», y habla de las ausencias de Angel Crespo, Carlos Edmundo de Ory, Lorenzo Gomis, Félix Grande, Juan José Cuadros, Jesús Hilario Tundidor y Aquilino Duque, además de Alfonso Costafreda, no incluido en razón de su prematuro fallecimiento y del trabajo de Hernández, que requería una efectiva participación en el mismo, y dice el autor de *El mar es una tarde con campanas:*

«Han sido, pues, cuidadosamente estudiadas las ausencias, lo cual no me evita pregonar que, salvo en los casos de Carlos Edmundo de Ory, Crespo, Gomis y Grande, de parecida talla a la media de los catorce incluidos, los que yo elijo son contrastablemente más representativos. Quede esta impresión como sustituta del riesgo que no he querido correr por considerarlo innecesario.»

Si el de García Hortelano puede considerarse un trabajo en «solitario», conviene decir aquí que el de Hernández ha requerido la mencio-

nada participación, que comenzaba con el envío de una carta a cada uno de los elegidos, en la cual se les indicaba el proyecto de trabajo y se les adjuntaba un cuestionario que cada uno de los poetas elegidos debía devolver con cuatro preguntas determinadas, una interrogante sobre la adscripción política, una valoración personal de los poetas a incluir en la antología, la expresión de los críticos que mejor hayan estudiado la obra del poeta en cuestión, títulos de sus poemas mejores o más representativos y permiso para inclusión en el libro. Los resultados a esta carta figuran en un apéndice al final del libro, capítulo V, siendo el único destacado el de José Angel Valente, el cual, dice Antonio, «contestó rogándome su no inclusión».

Similares opiniones a las del primer libro, se nos ofrecen en el de la «promoción», al referirse al desolado tiempo que siguió a la guerra civil, aunque aquí, además, se detallan los intentos, azulados o no, pero de verdadero valor literario, para crear una especie de conciencia poética nacional, tipo «Manifiesto urgente a los poetas», y la labor de grupos («Espadaña», «Cántico», «Proel») o los intentos de verdaderos innovadores del arte poético, como el trío Sernesí-Ory-Chicharro, que estaban posibilitando la «formación» de los poetas aquí estudiados o su enfrentamiento a posturas y moldes en aquel tiempo asentados. Así llegamos a expresiones como la que indica que «calificar a los poetas que componen esta promoción como "desheredados" no debe entenderse en sentido unívoco ni equívoco. La analogía a que todos recurren para presentar sus bases de relación dialéctica con el entorno es también el mejor método para situarlos dentro de él. No se trata, desde luego, de una metáfora delirante o ajena a ciertos puntos de la realidad, sino de una contrastación aproximativa entre lo que debieron poseer en el momento de arranque y lo que se encontraron en el mismo de partida. A la manera de un joven, cuyos abuelos fueron millonarios y sus padres derrocharon "alegremente" su legado fabuloso, sitúo esta promoción, que tuvo que recurrir en gran medida a sus antecesores lejanos y a quienes los hicieron extraordinarios: los poetas más humanizados del 27, inteligentemente escorados a los clásicos—Góngora fue su adalid—y hacia la poesía foránea de cualquier tiempo. Visto así el panorama de influjos, el gran paréntesis acaecido durante la guerra española y la aparición de estos nuevos poetas no deja de ser, poética e históricamente, y parafraseando a Eliot, un terreno baldío, una extensa costra regresiva, o más bien, paralítica, extraña a un curso que, guadianescamente, vuelve a reaparecer dejando en su recorrido subterráneo algunas floraciones de peso, de los que ya hablaremos», y se refiere después Hernández a los poetas «ajenos» o «propios» que en «la España dormida» influyeron en los

nominados, con la primera influencia del libro de Dámaso Alonso *Hijos de la ira,* aparecido en la primavera de 1944.

El capítulo III del estudio de Hernández hace una incursión bastante precisa en la España que vivía el segundo decenio del franquismo, y analiza la situación interior y exterior de «aquel panorama trazado por el totalitarismo», que es el tiempo en que «la Promoción empieza a definirse», sabiéndose ya sus poetas «exiliados en su propia tierra y urgidos por un ejemplo de solidaridad (que) comienzan un combate sordo, duro, inacabado». La presencia de «Adonais», que en 1947 premiaba el libro de José Hierro titulado *Alegría,* supondrá una clara inserción en la vida editorial del país de bastantes de los poetas seleccionados, pues «cinco de ellos—Francisco Brines, Mariano Roldán, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y Rafael Soto Vergés—son distinguidos por el prestigioso premio. Dos más—Eladio Cabañero y Fernando Quiñones—obtienen sendos accésit de más que notable aceptación crítica. Y uno —Manuel Mantero—, bastante rezagado en cuanto a la publicación, da a conocer en la colección su libro *La lámpara común...*». «Son, pues, "poetas de Adonais" y sus voces concretizan, dentro de lo posible, la línea del mismo nombre.»

La parcelación de los poetas, atendiendo al lugar de nacimiento de cada uno de ellos, no hace más que situar a cada uno dentro de sus particulares sensibilidades.

Las antologías

Tanto Juan García Hortelano como Antonio Hernández sitúan a Angel González como primer poeta a citar en sus respectivos libros. Debemos comenzar resaltando que el primero da de cada uno de los poetas una corta nota bibliográfica, añadiendo algún breve comentario a los datos biográficos y reseñando sus libros editados y su labor en terrenos literarios, universitarios, críticos, etc. Mientras tanto, Hernández comenta las vicisitudes personales de cada poeta al tiempo que reseña sus datos personales, opina sobre su obra y hace una «aproximación a su poética», que junto a los datos del apéndice nos dan una imagen bastante depurada o medida de cada autor. Las dos actitudes tienen su pro y su contra. En el primer caso, el presentar «desnudamente» al poeta deja al lector la posibilidad de una crítica particular, mientras que limita algún conocimiento que le ayudaría a formarse una idea más o menos exacta del poeta. En el segundo, se da la posibilidad de esta comunicación, pero tal vez el fervor del antologizador pueda perturbar un más «libre» conocimiento del autor señalado. Así, pues, trataremos de incluir algún co-

mentario de Hernández referido a «sus» poetas y el dato que nos sirva García Hortelano de los «suyos», poniendo en paréntesis la autoría de cada juicio (AH o JGH).

Angel González nació en Oviedo en 1925. «Contra la denominada poesía social, como acusación indirecta a sus procedimientos estéticos de poco calibre, la poesía de Angel González parece como esgrimidora de un realismo politizado de la mejor ley» (AH). Variable es la selección que tanto en este caso como en los siguientes han hecho cada uno de los antólogos. Creemos de interés reseñar, al menos, uno de los poemas de cada poeta incluido en una, otra o en las dos antologías. De Angel González, «Ahí, donde fracasan las palabras», del libro *Procedimientos narrativos:*

Poeta de lo inefable.
Logró expresar finalmente
lo que nunca dijo a nadie.
Lo condenaron a muerte.

Julio Mariscal Montes nació en 1925 en Arcos de la Frontera (Cádiz), lugar en el que falleció el pasado año. No aparece en la obra de JGH, sí en la de AH. «Difícilmente se podrá encontrar tanta ternura asediada por la espiga» (AH). Veamos su soneto «Ecce-Homo», dedicado a Manuel Mantero:

Así es como te quiero. Así, Dios mío:
con el dogal de «Hombre» a la garganta.
Hombre que parte el pan y suda y canta
y va y viene a los álamos y al río.

Hombre de carne y hueso para el frío,
guiñol que nos combate y nos quebranta.
Arcilla de una vez para la planta
y el látigo del viento y del rocío.

Así, Señor, así es como te espero:
vencido por el fuerte, acorralado,
cara al hombre y al mundo que te hiere.

Carne para los perros del tempero,
piedra en que tropezar, luz y pecado:
hombre que solo nace y solo muere.

José Manuel Caballero Bonald, nacido en Jerez de la Frontera en 1926, ocupa el número dos en el libro de JGH y el tres en el de AH. Hombre de «pertinaz inquietud renovadora» para JGH, en Caballero Bonald «aceptar la tortura es iniciar el camino de la libertad» (AH). Su poema «Circuito cerrado» está sólo en el libro de AH:

La ignorancia, como la hoja
perdida del libro, va
de aire en aire escribiéndose,
haciéndose más libre,
casi borrada ya
de las ramas del tiempo, hasta
caer en el dominio
del insaciable, que la toma
del polvo y la reduce
a gobierno de luz, la reincorpora
a su libro marchito, convocando
allí su propia sed enmascarada
de ambición, porque no sabe
que la sabiduría es como un cuenco
donde todo se vierte hacia nacer.

(Del libro *Las hojas muertas.)*

Alfonso Costafreda nació en Tárrega (Lérida) en 1926, y murió en Ginebra en 1974, razón ésta por la que no figura en el libro de AH y sí en el de JGH. Destacamos su poema titulado «Como una casa...», de *Compañera de hoy:*

Como una casa grande y despoblada
se me ha llenado el corazón de frío.

La alegría y los sueños, la esperanza,
con las primeras hojas ya se han ido.

Acaso ha de volver la primavera,
no llegará su tiempo para el mío.

José María Valverde también figura únicamente en el libro de JGH. De quien naciera en Valencia de Alcántara en 1926, y que «en 1965, solidarizándose con sus compañeros represaliados mediante un conocido gesto que unía humor a su autenticidad, abandonó la cátedra de Estética de la Universidad de Barcelona, a la que ha vuelto en 1977» (JGH), reseñamos el poema «El cielo envenenado», de 1961, perteneciente al libro *Años inciertos:*

Hijos míos, las lluvias de este otoño
van a ser, otra vez, dulces y amables.
Pero no os mojéis mucho: nadie sabe
qué pasa con sus átomos heridos.
Por lo visto, la dicha del futuro
en un mundo feliz y libre, ahora
requiere este veneno en vuestras médulas.
Perdonadnos a mí y a vuestra madre
que nos quisimos cuando ya empezaban
a ocurrir estas cosas en la tierra.

Carlos Barral, nacido en Barcelona en 1928, aparece en las dos antologías. «Creador de diversas colecciones, importador de literatura extranjera, animador de premios literarios, su inquietud editorial se ha extendido a la difusión de las más contemporáneas narrativas en castellano, compaginando siempre en sus planes de publicación rigor intelectual con una arriesgada actividad innovadora» (JGH), de «su poesía: combativa, en línea a una búsqueda de formas nuevas que hagan despertar al lector del sopor en que la costumbre o el tópico lo ha sumido vasta y espesamente» (AH), dejamos aquí los versos de «Silva de Siracusa o bosque de Palermo», de *Usuras y figuraciones,* que recoge JGH:

Jugar ceñudamente al ajedrez con una linda mujer desnuda
Recordar la maniobra del escuela naval e imaginarlo en llamas, combatiendo
Levantar por las orillas el vino derramado y hacerlo planear como un pájaro
Haber estudiado la carta del cielo austral por las ventanas de la morgue
Dejarse embromar por la esposa gringa de un psicoanalista brasilero
Apurarse. Errar el jaque de torre y alfil y comenzar otra partida
Exigir cigarrillos fuertes, toser y conversar animadamente acerca del retorno
Amar mucho, tal vez, y sin nostalgia, un pasado inminente.

Jaime Gil de Biedma nació en Barcelona en 1929. Aparece en ambos estudios. De quien se habla «como uno de los mejores poetas españoles vivos» (AH), anotamos su poema «Happy ending», que aparece en los dos volúmenes:

Aunque la noche, conmigo,

no la duermas ya,
sólo el azar nos dirá
si es definitivo.

Que aunque el gusto nunca más
vuelva a ser el mismo,
en la vida los olvidos
no suelen durar.

(«Moralidades».)

José Agustín Goytisolo, «uno de los poetas de la posguerra que más ha hecho por encontrar una voz insólita y fiel a la heterogénea contextura de la época que le toca vivir» (AH), nació en Barcelona en 1928. Aparece su nombre en los dos volúmenes. «El canto rodado» es un poema que figura en los dos libros:

Como la piedra, amigos,
como el canto rodado,
en perpetuo combate
con el agua y los años.

Sí, sed como la piedra,
como el canto rodado:
puros y resistentes,
terribles, obstinados.

Ya hemos explicado la no inclusión de José Angel Valente en la «Promoción». Nació en Orense en 1929. «Su pensamiento crítico, de una agudeza notable, se ha reflejado en 'Las palabras de la tribu' (1971) y 'Ensayo sobre Miguel de Molinos' (1974). Debe mencionarse, aunque sólo sea, su valiosa tarea de traductor, en la que destacan versiones de Hopkins, Montale y Cavafis» (JGH). Reseñamos los versos de *La adolescente:*

Ya baja mucha luz por tus orillas,
nadie recuerda la invasión del frío.

Ya los sueños no bastan para darle
razón de ser a todos los suspiros.

Tú cantas por el aire.

Ya se ponen de verde los vestidos.
Ya nadie sabe nada.
Nadie sabe
ni cómo ni por qué ni cuándo ha sido.

(«Breve son».)

«*Insistencias de Luzbel* (Madrid, 1977) es por ahora el último libro de poemas que ha publicado Francisco Brines» (JGH), quien nació en Oliva (Valencia) en 1932, y de quien hablan tanto JGH como AH. «Su poesía intimista concentra sus efectivos en el problema de lo personal» (AH). «Oyendo el humo», del citado libro, lo menciona JGH:

La oreja izquierda es la nada,
la derecha es el olvido:
entre ellas dos suena el humo.

Nadie llamó ni se escapa,
ya no suena.

No hubo orejas.
Ni hubo izquierda ni hay derecha.
No hay silencio ni hay palabras.
No las hubo.

Claudio Rodríguez, zamorano nacido en 1934, cierra el volumen de García Hortelano y también figura en el de Hernández. «El primer libro de Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad* (Madrid, 1953), obtuvo el premio "Adonais" de ese año, cuando el autor apenas contaba veinte

años de edad y era absolutamente desconocido en los medios literarios, en los que causó enorme expectación» (JGH). De quien «oye el pulso del mundo y lo acompaña en su alegría» (AH) ofrecemos el poema titulado «Siempre será mi amigo», del libro *Conjuros:*

Siempre será mi amigo no aquel que en primavera
sale al campo y se olvida entre el azul festejo
de los hombres que ama, y no ve el cuero viejo
tras el nuevo pelaje, sino tú, verdadera

amistad, peatón celeste, tú, que en el invierno
a las claras del alba dejas tu casa y te echas
a andar, y en nuestro frío hallas abrigo eterno
y en nuestra honda sequía la voz de las cosechas.

Queda como una laguna tras el nombre de Claudio Rodríguez: es el hueco que ocupan los poetas de la «Promoción» que no han figurado en la antología de García Hortelano, y de los que damos cuenta. Se sobrentiende que los entrecomillados son, a partir de ahora, de Antonio Hernández y los poemas únicamente incluidos en su libro.

«Antes que escribiera fue albañil, hombre del pueblo, asombro ante las claves del espacio y las uvas de la Mancha. Antes que todo esto fue poeta. De nacimiento. Y creció junto al surco y la planta como una oración más de la tierra»: se trata de Eladio Cabañero, que nació en Tomelloso (Ciudad Real) en 1930, y cuyo soneto «El vino desahuciado», dedicado a José Pérez Torres, ha figurado en numerosas antologías e informes sobre la poesía española contemporánea:

Le han quitado el derecho que tenía
este vino a cruzar por nuestra pena;
sin color, turbio y sordo, ya resuena
en el crisol de la destilería.

Si él pudiera escapar, escaparía
del volcán que lo erupta y lo requema
como una lava hasta dejarlo en flema
y alcohol por bisturí de cirugía.

No habléis del vino aquel que en su alegría
de ser brote y racimo y ser venero,
luchó con su tinaja noblemente.

Ha sido desahuciado. Todavía
puede que esté buscando bodeguero
que lo trasiegue jubilosamente.

(Del libro *Desde el sol y la anchura.)*

Manuel Mantero, «andaluz sin caireles ni caballos, sevillano astral, sanluqueño mayor de la poesía, lleva la gracia y la inteligencia de su persona en su frasquito cerrado, como Curro Romero su arte». Nacido en 1930, antólogo también preocupado por la poesía y los poetas de España y de Andalucía, es el autor del poema «Tacto maravilloso»:

Tiempo y espacio. Todo tiene su ola y su arena
en la playa final del gozo. No el tocarte.
Deja que te acaricie, maravillosamente,
como a una hija tardía, como a una flor cortada,
tú, la mujer más niña entre las mil mujeres
que escogí, virgen para arder más en ti misma,
tú que me das aquello que el niño da a la infancia,
el ruiseñor al patio y el ciprés a la muerte...

(Del libro *Mínimas del ciprés y los labios.)*

Andaluz también, de Chiclana de la Frontera (1930), Fernando Quiñones «se ha aplicado a claves múltiples históricas para desentrañar su tiempo inclemente de *ghettos* o injusticias». Veamos su «Explicación»:

Así que me llamáis contradictorio
porque esta noche me echó mano
del corazón una voz cantaora.

¿No es mejor estar duro a veces
y dejarse conmover otras, ser como la madera
de la que sale igual el arco del guerrero que el laúd?

Nacido en Rute en 1932, Mariano Roldán «es el deseo de la trascendencia por la poesía». «Calle al anochecer» es uno de sus poemas:

¿Quién te durmió la niña que ofrecía
torpe en tu carne años de muñeca
y te obligó a vivir dentro del miedo
como una pobre perra callejera?
Véncele a corazón. Sean tus ojos
bastión cerrado para cualquier flecha,
frente a la turba que te roe el cuerpo
mientras te pudre el alma su cartera.
Báñate en claridad cada mañana.
Haya en tu noche luna, luna nueva.
Ten por amigo el hombre, pese a todo...
(Sin comprender, miró.

Volvió a la acera.)

Carlos Sahagún, «retrato puro de su patria acosada y proletaria», nació en Onil (Alicante) en 1938. Recomendamos «Preludio»:

De nada sirve haber corrido el mundo,
saber que no estoy solo (mas conocí la soledad),
salir del tiempo de las privaciones
y entrar en un terreno favorable;
de nada vale tener una casa
para nosotros solos, haber alcanzado
por fin la madurez del pensamiento,
si cada día regresa la imagen de Almería
y me acompaña fiel, insoslayable,
la sordidez de aquellos años.

Rafael Soto Vergés, gaditano de 1936, cierra la «Promoción» desheredada en cuanto a la atención que el universo español pueda haberle brindado, pero de infinitos valores en cuanto a su conformación literaria y humana. Cierra este comentario el poema «Vudua», que Soto Vergés dedicara a Juan Tamariz, mago:

Te clavo los mochuelos de una tristeza en llamas,
el chirriar de la granja donde en cadenas amas
y el terror espumoso de la noche. Este rayo
agoniza en las hojas donde el azul caballo
vomita su cobalto de rabia por la boca.
Este riego de luna que ni tu sombra toca,
por su sigilo leve de ensalmos vegetales,
te reconoce: ¡el granjero de los prados mortales!
La bruja de tu alma no tiene más poderes
que clavar en la imagen de la noche alfileres.
Odias signos confusos. Apuñalas quimeras
con sollozado luto de plumajes y ceras.
¡Al viento, al viento! Alarde de tu secreto brío
en el vivir. ¡Qué fuego mata a un macho cabrío!
Apunto en hojas secas tu fecha. Veo estaciones
sin ti, ¡floridas muertes, te rondan mis canciones!

A Pablo Guerrero.

MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. Alpedrete. MADRID).

LA CONCEPCION DE UNA FILOSOFIA AMERICANA EN ALBERDI

1. Consideraciones preliminares

Desde hace ya cierto tiempo ha surgido entre nosotros la pregunta por lo nuestro.

Numerosos han sido los hombres que, a lo largo de nuestra historia y desde muy diversas maneras, se han interrogado acerca de la

realidad latinoamericana. Es ésta una preocupación que cuenta con una larga tradición y cuyos orígenes se remontan a los primeros tiempos de la colonización europea del llamado Nuevo Mundo. La interesante polémica jurídico-teológica que se entabla en esa época, tendiente a discernir el *status* de humanidad del primitivo habitante de estas tierras, parece ser una de las primeras reflexiones que se realizan respecto del ser y el modo de ser del hombre americano. Paralelamente a ella, se encuentran los problemas que suscita la propia realidad de estas regiones, relativos a la manera como deben explicarse los recientes descubrimientos, de modo coherente para la cosmogonía cristiana.

Son estas primeras interrogantes, fruto del asombro y el interés que despiertan—tanto en Europa como en América—el nuevo mundo físico y humano de nuestro continente, las que dan inicio a la preocupación por «Nuestra América», por su ser e identidad.

A partir de estas primeras reflexiones se engarzan un buen número de otras que tanto en el período colonial como en el republicano, como, sobre todo, en nuestros días—con diferentes niveles de de conciencia según la época histórica en la cual ellas se sitúan—, van a dar una dirección particular a nuestro quehacer intelectual y filosófico.

Si hay algo que caracteriza hoy a este quehacer es precisamente su cuidado por captar, como dice el mexicano Leopoldo Zea, «la llamada esencia de lo americano, tanto en su expresión histórica y cultural como en su expresión ontológica» [1]. El interés por desarrollar una meditación vinculada y comprometida con su propia circunstancia, capaz de formular preguntas orientadas a esclarecer la peculiar historia y el específico ser americano, constituye, sin lugar a dudas, una de las notas más sobresalientes de la actividad que comentamos. Para una buena parte de la conciencia filosófica actual, América Latina se ha convertido en un *problema,* en un verdadero «objeto filosófico», al decir de Helio Gallardo [2].

La intención—notable en este último tiempo—de considerar a nuestro continente como motivo para la reflexión filosófica representa, además, un esfuerzo muy interesante tendiente a revitalizar y renovar esta disciplina. Vemos aquí el afán—que comienza con los pensadores liberales posindependentistas y que se prolonga hasta nuestros días—de reemplazar una filosofía abstracta y metafísica como la cataloga Alberdi, de «cátedra» como la continúa llamando Korn o «académica» como se denomina actualmente, por otra filosofía *abierta* a los problemas que presenta la realidad americana, dispuesta a ser fecundada por los particulares requerimientos de nuestras sociedades y de entregar las respuestas

---

[1] Zea, Leopoldo: *La esencia de lo americano* (Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1971, pág. 15).

[2] Gallardo, Helio: *El pensar en América Latina. Introducción al problema de la conformación de nuestra conciencia: A. Salazar Bondy y L. Zea* (separata, pág. 184).

que convienen al momento histórico. Se trata, en otras palabras, del esfuerzo por subsistir una actividad que ha hipostasiado la filosofía, haciendo de ella una disciplina cerrada, que se genera y se alcanza desde dentro al convertirse en tema e historia de ella misma, para inaugurar un nuevo camino tendiente a desarrollar una filosofía dable de ser provocada por una realidad *exterior* y *distinta* a esta actividad, interesada por su circunstancia y capaz de reflexionar sobre aquella praxis donde se juega el ser y el destino del hombre [3]. Consecuente con estos presupuestos, el nuevo discurso filosófico que se propone ha ido incorporando a su análisis—cada vez con mayor claridad—las más significativas cuestiones de la condición americana.

2. Posición del problema

Dentro de la dirección intelectual que aquí hemos someramente reseñado, y con la intención de conocer los orígenes de esta dirección en el campo filosófico, el presente artículo pretende mostrar el primer esfuerzo que se hace entre nosotros por crear y desarrollar una *filosofía americana.* Para esto nos detendremos en el argentino Juan Bautista Alberdi (1810-1884), quien, en el ambiente de la llamada «Generación de 1837», entrega las reflexiones más logradas en el tema que nos interesa.

El problema de la posibilidad de un filosofar nuestro surge al interior de la búsqueda—que hacen los liberales argentinos del siglo pasado—de una expresión americana, de un quehacer propio. Al calor de la lucha de estos liberales contra el Gobierno de Rosas, en el marco de los intereses históricos de la burguesía portuaria y de su marcado europeísmo, el Nuevo Mundo se va dando cada vez más cuenta que es un *Mundo Nuevo* y que esto exige la formulación de un pensamiento e incluso de una filosofía, también nueva y nuestra. Es en este período, con todas las delimitaciones históricas y culturales aludidas, donde surge el planteamiento de una *cultura americana,* es decir, de un pensar y un hacer nuestro, adaptado a la circunstancia que vivimos. La configuración de una manera de ser propia, encaminada a superar la inadecuada manera colonial de ser, va a requerir, al mismo tiempo—según la ideología liberal—del desarrollo de una filosofía compatible con esa configuración. Es al interior, pues, de este planteo, y bajo la exigencia de un estudio de la realidad y de indagación de respuestas americanas que él implica, que va a surgir la posibilidad y necesidad de una filosofía que nos concierna.

---

[3] Cfr. *El problema de las ideologías* (Seminario de problemas latinoamericanos, mimeografiado, Mendoza, 1975, págs. 1 a 6).

3. Característica de la filosofía americana

Visto el contexto dentro del cual es preciso situar la tentativa que estamos analizando, hagamos ahora el esfuerzo de mostrar los rasgos principales de esta singular filosofía en Alberdi.

Con el objetivo de ordenar la exposición, dividiremos el problema de la manera siguiente: en primer lugar, intentaremos mostrar el *carácter* de la *filosofía americana;* en segundo lugar, *su significado dentro de una concepción universalista de la filosofía;* en tercer lugar, su *objeto* o temas de estudio; en cuarto lugar, su *método* o proceder, y, para terminar, su *fin* y *rol* [4].

a) Preguntémonos, pues, respecto del *carácter* general de esta filosofía, intentando hacer un primer esclarecimiento acerca de su específica connotación:

Una de las primeras ideas que establece Alberdi es la relación estrecha que existe entre la filosofía y la época de la cual ella es parte. Considerando que cada siglo tiene, según este autor, su «misión peculiar», es decir, sus ideas, sus intereses, sus tareas, sus fines, exclusivos y propios, de la misma forma quiere tener y tiene también su «filosofía peculiar» [5]. No es posible concebir una filosofía que quede graciosamente fuera de la particular «misión» que tiene cada período histórico.

Ahora bien, dado que esta época es una que exige enorme transformaciones «progresivas», tanto en el plano del pensamiento como de los medios para procurar el bienestar, la filosofía, inserta en esta dinámica, debe consecuentemente adaptarse a esta situación asumiendo las características que son compatibles con ella. Para esto le es indispensable «abandonar para otra oportunidad el estudio psicológico, el estudio íntimo del hombre, la anatomía, digámoslo así, de alma humana» [6]. Si la filosofía moral y especulativa contemporánea y sobre todo de nuestro país, dice Alberdi, «quiere ser adecuada a las necesidades de nuestra época» [7], debe antes de indagar si «las ideas son sensaciones, si la memoria y la reminiscencia son dos facultades distintas» [8], preocuparse por la forma y la base «de la asociación que sea menester organizar en Sud-América, en lugar de la sociedad que la revolución de Mayo, hija de la filosofía analítica del siglo XVIII, ha echado por tierra» [9]. Es preciso, entonces, que la filosofía actual en América sea capaz de privilegiar los temas que

[4] Los diversos puntos que didácticamente hemos establecido se van a entrecruzar inevitablemente en la exposición.

[5] Alberdi, Juan Bautista: «Al señor profesor de filosofía don Salvador Ruano», en *Escritos póstumos* (Imprenta Juan Bautista Alberdi, Buenos Aires, 1900, tomo XIII, pág. 119). Todas las citas de Alberdi han sido actualizadas en su ortografía.

[6] *Ibid.*, pág. 122.

[7] *Ibid.*, págs. 119 y 120.

[8] *Ibid.*, pág. 120.

[9] *Ibid.*

la época requiere, por sobre aquellos otros de tipo «psicológico», ajenos a las demandas históricas. En otras palabras, se trata de reemplazar una «filosofía especulativa» o «en sí» como la denomina Alberdi, desinteresada de nuestro acontecer, por otra «filosofía de aplicación», positiva y real, «aplicada a los intereses sociales, políticos, religiosos y morales de estos países» [10].

Pero, ¿cuál es el carácter general de una filosofía que se quiere «hija de su tiempo»?

Visto lo anterior, no es difícil deducirlo. Su compromiso con la contingencia, como su rechazo a la especulación, le confieren un carácter eminentemente *práctico* al considerar objetos no metafísicos y de un interés inmediato para nosotros; como su preocupación por tratar nuestras cuestiones y por servir a la particular dinámica de la época, le confieren además el carácter de filosofía *aplicada*. Una filosofía con este modo de ser—más preocupada de los objetos prácticos que especulativos, más interesada en aplicarse que en volatizarse—es la que mejor se corresponde con la «misión peculiar» de la época y con la necesidad de poner literalmente todo a su servicio.

Por este mismo carácter esta filosofía asume la connotación de americana. Es tal en relación a los objetos que contempla: *nuestra* política, *nuestra* industria, y porque «ella se aplica a investigar la razón de conducta y de progreso de estas cosas entre nosotros» [11]. *Una filosofía americana es entonces aquella que teniendo un objeto americano se orienta a aplicarse y a responder filosóficamente sobre este objeto.* Es precisamente su carácter práctico (en cuanto permite la consideración de nuestras concretas realidades) y de aplicación (en cuanto posibilita el tratamiento de nuestras cuestiones) el que deslinda, en esta primera aproximación, su adjetivo de americana.

b) Veamos a continuación si la connotación americana de la filosofía entra en pugna con la concepción universalista de la misma:

Comenzamos por examinar la siguiente cita:

> «Porque aun cuando la filosofía es una en todos los tiempos y países, pues que la verdad es una en todos los instantes y en todos los lugares, hay, sin embargo, momentos y lugares en que la filosofía se ocupa exclusivamente de la indagación de ciertas verdades, que son las que importan a ese momento y a ese lugar, por medio de cierto método, de cierto proceder, que es el que conviene a la verdad en investigación; y de aquí es que la filosofía se divide en distintas épocas, en distintos ramos, que la costumbre ha hecho que se llamen filosofías

[10] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea», en *Escritos póstumos*. En el colegio de Humanidades. Montevideo, 1842 (Editor Francisco Cruz, Buenos Aires, 1900, tomo XV, pág. 610).

[11] *Ibid.*, pág. 612.

diversas; es así como se llaman filosofía Griega, filosofía Francesa, a los distintos ramos, a los distintos momentos de una misma e idéntica filosofía» [12].

Constatamos en esta cita, en primer lugar, la afirmación de la *unicidad* de la filosofía, fundamentado en el hecho que «la verdad es una en todos los instantes y en todos los lugares». Dado, entonces, que la verdad es única y universal, esto es, válida en cualquier lugar y espacio, la filosofía tiene, consecuentemente, esa misma cualidad. Alberdi sostiene a este respecto la concepción más tradicional y aceptada. Nada nuevo nos propone en relación con esta consagrada cualidad del saber filosófico, desde Platón hasta Cousin.

Pero no todo termina aquí. La filosofía puede ocuparse, en ciertos momentos y lugares, dice la cita que comentamos, «de la indagación de ciertas verdades, que son las que importan a ese momento y a ese lugar, por medio de cierto método, de cierto proceder, que es el que conviene a la verdad en investigación». Sin perder su cualidad universalista, ella puede dar cabida a aquellas verdades más urgentes a tratar para un determinado contexto espacio-temporal; puede igualmente fijar el camino más adecuado (el método) para la verdad en cuestión. De hecho, estas posibilidades han dado origen a lo que Alberdi llama «filosofías diversas», que no son, en definitiva, sino «distintos momentos de una misma e idéntica filosofía». Las distintas formas de expresión que tiene la filosofía en ciertas épocas y lugares no se contrapone a la cualidad indicada, puesto que ellas no constituyen, en rigor, filosofías completamente apartes, poseedoras de verdades exclusivas, sino que representan tan sólo diversos y singulares momentos de un mismo y único afán de verdad. Aún más, señala Alberdi en otro texto, es precisamente esta búsqueda y consideración espacio-temporal las que permiten el acceso a la verdad absoluta. Llegar de golpe a la «filosofía completa» no es posible, de aquí que tengamos «el deber de ser incompletos» [13], es decir, de desarrollar una reflexión que a partir de nuestra particular circunstancia nos habilite la entrada a lo universal [14]. El punto de partida para llegar a la filosofía que es «una en sus elementos fundamentales» es siempre la «nacionalidad» [15], concluye Alberdi. *A esta altura, nos parece que este autor ha*

[12] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Al señor profesor de filosofía don Salvador Ruano», pág. 119.

[13] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea», pág. 606.

[14] «El método sería, pues—dice Arturo Andrés Roig comentando la filosofía de Alberdi—, el de radicarse en lo incompleto en cuanto que éste supone necesariamente lo completo, lo universal, y a este último plano no tenemos más vía de acceso que nuestra radical temporalidad» («Necesidad de un filosofar americano. El concepto de "filosofía americana" en Juan Bautista Alberdi», en *Cuyo*. Universidad Nacional de Cuyo. Anuario de historia del pensamiento argentino, 1970, tomo VI, página 123).

[15] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 615.

ya reconciliado la connotación americana de la filosofía con la concepción universalista de la misma.

Producida esta reconciliación, ¿significa esto que nuestra filosofía debe adoptar una actitud de acriticismo frente a la «filosofía universal» representada por Europa?

Evidentemente que no. El hecho de provocar una reflexión desde la condición histórico-existencial americana da pie precisamente para dar un contenido de mayor autenticidad y utilidad a este quehacer, en los marcos de los valores «modernos» de la época. Permite igualmente desechar aquellas soluciones que entrega el pensamiento europeo, inadecuadas a nuestra circunstancia. Un filosofar de esta naturaleza nos lleva, pues, dice Alberdi, «a un examen crítico de los publicistas y filósofos sociales europeos, tales como Bentham, Rousseau, Guizot, Constant, Montesquieu y otros muchos» [16]. Este «examen crítico» implica, a su vez, la necesidad de configurar un pensamiento propio (aunque no cerrado a «lo universal»), surgido desde América, para la satisfacción de nuestras específicas necesidades.

c) Intentemos profundizar ahora en el objeto o temas de estudio de la mencionada filosofía:

En la letra «a» de nuestra exposición hemos señalado que esta filosofía se ocupa de objetos prácticos, no metafísicos, y de un interés inmediato para nosotros. Antes de pasar a examinar lo tocante a los diversos objetos prácticos que se pueden contemplar, así como a las prioridades que se establecen, preguntémonos primeramente acerca del particular *modo de presentación* de éstos al quehacer filosófico.

Ya se insinuó una respuesta a este problema cuando se indicó que la filosofía daba cabida a aquellas verdades más urgentes a tratar para un espacio y una época determinada. En términos más directos es posible afirmar aquí que son las *necesidades* americanas más imperiosas las que constituyen el material principal a considerar de la filosofía en cuestión. Esta debe, pues, versar no sobre cualquier objeto práctico de nuestra realidad, sino solamente sobre aquellos menesterosos de respuesta, incompletos y urgentes de resolver. Nuestra filosofía, dice Alberdi, «ha de salir de nuestras necesidades» [17] para que en su tratamiento se reflexione respecto de sus medios de satisfacción [18].

El modo de presentación de los objetos es, entonces, el de «necesidades». Para llegar a detectar cuáles son éstas es preciso realizar un estudio

[16] *Ibíd.*, pág. 610.

[17] *Ibíd.*, pág. 614.

[18] En forma semejante el argentino Esteban Echeverría (1805-1851) formula el deseo que la filosofía y la política configuren un «programa de porvenir» para que a partir del conocimiento exhaustivo de lo que es nuestro pueblo se satisfagan «las necesidades del país» *(Dogma Socialista de la Asociación Mayo, precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en El Plata desde el año 37,* Imprenta del Nacional, Montevideo, 1846, pág. LXX).

previo y fundamental. Se trata de hacer una *«metafísica del pueblo»* [19], para averiguar las impresiones, las leyes de vida y de movimiento, de pensamiento y progreso de este «grande ente» [20]. En la interrogación del pueblo y de sus exigencias se revelarán «las necesidades más fundamentales y sociales de nuestros países en la hora que vivimos» [21], como también, consecuentemente, los «objetos de estudio» [22] que absorban la atención de la filosofía. De acuerdo con esto, Alberdi fija el siguiente temario:

> «1.° La organización social, cuya expresión más positiva es la *política constitucional* y *financiera.* 2.° Las costumbres y usos, cuya manifestación más alta es la *literatura.* 3.° Los hechos de conciencia, los sentimientos íntimos, cuyo doble reflejo es la *moral* y *religión.* 4.° La concepción del camino y de los destinos que la providencia y que el siglo señalan a nuestros nuevos estados, cuya revelación pediremos a la *filosofía* de nuestra *historia* y a la *filosofía de la historia* general» [23].

La organización social, las costumbres y usos, los hechos de conciencia y la historia constituyen, pues, los objetos sobre los cuales este autor propone desarrollar su curso de filosofía contemporánea. *Como vemos, son los problemas histórico-sociales de nuestra realidad los que forman la temática privilegiada de la filosofía.* Estas cuestiones representan las «necesidades» más urgentes a resolver entre nosotros; componen, por tanto, la ineludible materia de estudio de una filosofía que se quiere americana.

El planteamiento de un quehacer filosófico preocupado por este tipo de objetos no va a ser interpretado como algo *sui generis,* sino que en correspondencia con la forma que tiene la filosofía de la época. En este sentido, la *filosofía americana* no es nada más que un reflejo particular de la dirección general que sigue el filosofar contemporáneo. Las intimidades de la filosofía «con la política, la legislación, la economía, el arte y todos los elementos de la asociación» [24] es precisamente una de estas direcciones fundamentales. «De día en día—dice Alberdi—la filosofía se hace estadista, positiva, financiera, histórica, industrial, literaria en vez de ideología y psicológica» [25]. Sus preocupaciones centrales dicen relación con el «hombre exterior, el hombre en presencia de sus destinos, de sus deberes y derechos sobre la tierra» [26]. Este es el campo y el curso más reciente de la filosofía. Esta ha dejado ya de ser un saber «en sí», pueril

---

19 ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 611.
20 *Ibid.*
21 *Ibid.*
22 *Ibid.*
23 *Ibid.*
24 ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Al profesor de filosofía», en *Escritos póstumos* (Imprenta J. B. Alberdi, Buenos Aires, 1900, tomo XIII, pág. 131).
25 ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 610.
26 *Ibid.*, pág. 613.

y fastidioso, que se basta a sí mismo, para pasar a hacerse cargo de las concretas actividades humanas (la política, la moral, la industria, la historia), en perfección solidaria con otras ramas del saber, «en el desarrollo de la gran *síntesis social»* [27]. «En América—termina diciendo Alberdi—no es admisible la filosofía en otro carácter» [28]. Los temas que debemos tratar no son, entonces, en lo general, diferentes a los que está tratando la filosofía más contemporánea; lo que sí es distinto—y esto pone en claro la necesidad de una *filosofía americana*—es la contemplación y aplicación de *este* o *aquel* problema nuestro, inserto en nuestra realidad, y que sólo una reflexión vinculada y comprometida con ella puede legítimamente abordar y resolver.

d) Nos toca precisar en este punto el *método* de la filosofía que examinamos:

Definidas ya algunas de las características esenciales de esta filosofía, no es difícil prever ahora el proceder que ella debe seguir para alcanzar sus verdades. En efecto, una reflexión orientada hacia el estudio de nuestras concretas realidades, hacia la auscultación rigurosa de nuestras «necesidades»; una reflexión que descarta la «metafísica en sí» y la «abstracción pura» [29] no puede tener sino una manera *«positiva»* y *«realista»* de proceder [30].

Con esta metodología, que rechaza tanto el pensar teológico por impositivo como el metafísico por abstracto, nuestra filosofía puede acceder adecuadamente al reconocimiento «de las necesidades más vitales y más altas de estos países» para convertirse así en «la expresión inteligente» de ellas [31]. Es, pues, el criterio positivo, de concreto acercamiento a la realidad, el que permite la adecuada averiguación de los «objetos» que interesan al filosofar [32].

Además del criterio nombrado, hay un otro proceder que se agrega para la filosofía del continente: *la utilización de la «síntesis» en lugar del «análisis»* [33].

---

[27] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Al profesor de filosofía», pág. 132.
[28] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 613.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*, pág. 615 (el subrayado es nuestro).
[31] *Ibid.*, pág. 618.
[32] No deja de ser sorprendente la formulación en Argentina, en Chile, con José Victoriano Lastarria (1817-1888), y en Panamá con Justo Arosemena (1817-1886), de principios filosóficos semejantes a los del positivismo comtiano, antes de haberse conocido la obra de su iniciador y de sus comentadores. Es lo que hoy se ha dado en llamar el «positivismo autóctono» latinoamericano. El filósofo argentino Alejandro Korn (1860-1936) hace notar, en este sentido, que cuando «tuvimos noticias del sistematizado positivismo europeo, el nuestro era viejo». Por el origen «autóctono» que éste tiene entre nosotros, como por su afectivo arraigo, el positivismo constituye—según Korn—una concepción original, «la creación más auténtica del espíritu argentino» («Filosofía argentina», en *El pensamiento argentino*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1961, pág. 234).

En efecto, la adopción de iniciales criterios positivos, tanto para las interpretaciones históricas y filosóficas como de la literatura en general, se convierte en la época de Alberdi en una *actitud* filosófica fundamental, que al comienzo sólo presentida será más adelante ratificada en un sistema de pensamiento coherente.
[33] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 613 (el subrayado es nuestro).

En una época, como la revolucionaria, donde se trataba de «descomponer» y «disolver» la que la había precedido, el método «analítico», dice Alberdi, que «todo lo disuelve, que todo lo descompone» [34], era justamente el que convenía. Esta época se encuentra ya concluida. Y siendo esto así, es menester que nos separemos «obedeciendo a la vocación de nuestro siglo» [35] del anterior método filosófico. A la hora actual, nuestras sociedades han puesto fin a una acción destructora, dando paso a una serie de actividades encargadas «de organizar, de componer un orden nuevo de asociación, de conducta, de vida» [36], tendentes a reemplazar de manera definitiva el antiguo orden destruido por la revolución. Para que nuestra filosofía se coloque «a la par de los pueblos de Sud-América» [37], siendo capaz de responder a sus nuevos requerimientos históricos, ella tiene necesidad, entonces, «de familiarizarse con el método de composición, de organización, con el método sintético, como lo ha observado profundamente M. Lerouse, y antes que él su ilustre maestro» [38].

El proceder «sintético» que se recomienda a la filosofía no surge solamente como producto de la influencia del romanticismo europeo, sino también como resultado «de las grandes exigencias sociales» [39] que registra la época. Su aceptación depende fundamentalmente de la utilidad que presta al nuevo tiempo histórico americano.

Veremos en el siguiente punto cómo estas mismas «exigencias sociales» van a determinar también el *fin* y el *rol* de nuestro filosofar.

e) La proposición de una *filosofía americana* no se hace por el mero prurito de originalidad y distinción, dado que su intención consciente es que sirva a nuestros intereses y que cumpla una función entre nosotros. Es por esto que no se plantea aquí una filosofía especulativa o desinteresada, sino otra de tipo práctico y aplicada a los asuntos histórico-sociales fundamentales de los países americanos.

En pocas palabras, podemos decir que el fin de la filosofía (es decir, su orientación y perspectiva principal) no es otro que el mismo fin que se ha fijado la sociedad americana, como su rol (es decir, su función específica) consiste en promover, guiar y crear las condiciones ideológicas de posibilidad para la puesta en práctica del fin social. *Si por finalidad ella coincide con la que se traza la sociedad, por rol ella apunta (desde su nivel) a realizarla.* La filosofía se encuentra, pues, completamente cercada por las exigencias del proyecto liberal de la época.

---

[34] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Filosofía», en *Escritos póstumos* (Imprenta J. B. Alberdi, Buenos Aires, 1900, tomo XIII, pág. 128).

[35] *Ibid.*

[36] *Ibid.*

[37] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 618.

[38] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Filosofía», pág. 128.

[39] *Ibid.*

Pero ¿cuáles son esos fines o «destinos americanos» [40] hacia donde se dirige nuestra filosofía prestando «la forma de sus soluciones»? [41].

«Civilizarnos—responde Alberdi—, mejorarnos, perfeccionarnos, según nuestras necesidades y nuestros medios: he aquí nuestros destinos nacionales, que se resumen en esta fórmula: "Progreso..." [42]. La actualización de la dinámica "progresiva" en América implica completar la obra de la independencia, realizar la "emancipación mental" [43] e implantar definitivamente la "democracia"» [44].

Forma parte, en consecuencia, de la enseñanza filosófica [45] la instrucción de los jóvenes «en los principios que residen en la conciencia de nuestras sociedades» [46], que no son otros sino los que «han sido propagados por la revolución...» [47]. Nuestra filosofía debe inspirarse en los principios de *libertad, igualdad, asociación* [48], pregonados por los pueblos de América, para que a partir de estos fundamentos incuestionables de nuestras sociedades, ella entregue las soluciones que permitan la realización de estos principios. En el cumplimiento de esta misión, la filosofía tiene que destruir todos aquellos dejes mentales del pasado colonial que aún se conservan entre nosotros, para reemplazarlos por aquellas otras ideas que son producto de la revolución independentista.

Todo esto, finalmente, con el objetivo de ayudar a la instauración de la «democracia» en América. Cualquier otra filosofía que no tenga por perspectiva principal esta finalidad social, y cuyo rol no consista en promoverla y desarrollarla, no es la que conviene a nuestros países [49]. Infundida, por el contrario, en esta finalidad, es por esto mismo la que más propiamente puede llevar la connotación de americana, puesto que no rigiéndose por el antiguo dogma colonial, lo hace por aquel otro que es

---

[40] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 615.

[41] *Ibíd.*, pág. 616.

[42] *Ibíd.*, págs. 616 y 617.

[43] Tarea planteada por sectores representativos del pensamiento liberal a mediados del siglo XIX. Ella propendió a liberar nuestros pueblos de las huellas mentales provenientes de la Colonia para que, consumando el impulso revolucionario de 1810, esta América se orientara por la senda del «progreso» y la «democracia», en los marcos de un espíritu «libre» y «americano». La consecución de esta «emancipación íntima», como la llama Alberdi (*Fragmento preliminar al estudio del derecho*, Librería Hachette, Colección El Pasado Argentino, Buenos Aires, 1955, pág. 60), exigió la puesta en movimiento de todo un programa de educación tendiente a disponer las mentes a la adquisición de las nuevas ideas; implicó, además, un esfuerzo de incorporación y participación activa en el desarrollo del mundo «moderno», como también la necesidad de crear una cultura americana dirigida a superar la hispano-colonial. (Para mayor información se pueden consultar las obras de Leopoldo Zea que tratan sobre el tema.)

[44] El concepto de «democracia» que se tiene en esta época se halla muy ligado a la trilogía de principios proclamados por la Revolución Francesa. Este «credo» nuestro no es para el liberalismo una idea completamente nueva: ella ya había aparecido durante la lucha contra España, habiendo sido una de las motivaciones ideológicas más importantes. Su desarrollo se interrumpió, sin embargo, con el establecimiento de gobiernos conservadores, contrarrevolucionarios: de aquí la necesidad de su reactualización.

[45] No hemos encontrado en Alberdi distinciones precisas entre una filosofía entendida como enseñanza y otra concebida como disciplina.

[46] ALBERDI, JUAN BAUTISTA: «Ideas...», pág. 617.

[47] *Ibid.*

[48] *Ibíd.*, pág. 618.

[49] Cfr. ECHEVERRÍA, ESTEBAN: *Dogma Socialista de la Asociación Mayo*, pág. 74.

producto y motivación de los sucesos de 1810. *Aquella filosofía entonces que en nuestro continente adopte como orientación esencial el «credo» democrático, tendiendo a realizarlo, es la que mejor merece el apelativo de americana, ya que se inspira en la idea más significativa de la historia de estos pueblos.* Hasta aquí la concepción de una *filosofía americana* en Alberdi.

4. Perspectivas que abre la filosofía de Alberdi

¿Qué podemos decir nosotros en relación con la tentativa de creación de una *filosofía americana* en el autor estudiado?

Antes que nada, pensamos que es preciso destacar que ella es—hasta donde alcanzan nuestros conocimientos de historia de la cultura y de la filosofía latinoamericana—el *primer* intento significativo encauzado en el sentido indicado. No conocemos la existencia de otros, también significativos, anteriores al aquí mencionado. A partir de él, se engarzarán otros intentos que van a dar un sentido particular (de búsqueda de identidad) al desarrollo de una de las direcciones más vitales de la filosofía en América: desde Juan Bautista Alberdi, pasando por Alejandro Korn, hasta Enrique Dussel y Arturo Andrés Roig, por citar sólo la Argentina.

Puesta ya de relieve la novedad de este proyecto, preguntémonos a continuación, desde las ideas expresadas por Alberdi, acerca de su actual factibilidad y significación:

a) La primera pregunta que nos surge concierne a la *posibilidad* de una tal filosofía: ¿es teóricamente posible la creación de una *filosofía americana* que, asegurando esta connotación, mantenga igualmente su carácter filosófico? En otras palabras, ¿podemos hacer una filosofía preocupada por lo nuestro sin dejar por esto de hacer filosofía? [50]. Y yendo aún más allá, ¿hay razón para que nosotros, hombres de esta América, no nos contentemos con la filosofía que la humanidad occidental ha elaborado a través de siglos, intentando crear otra que nos exprese mejor en tanto que tales? [51]. No forma parte del objetivo del presente artículo el tratamiento exhaustivo y desligado de todo contexto de estas cuestiones. Pensamos, sí, que en el autor examinado se dio ya una primera respuesta a estas interrogantes, que puede ser retomada y profundizada en las actuales circunstancias.

[50] Una de las críticas que se han hecho a la empresa de tener una *filosofía americana* es que ésta ha centrado su atención en lo americano, olvidando su condición filosófica (cfr. Frondizi, Risieri: «¿Hay una filosofía iberoamericana?», en *Realidad,* Buenos Aires, 1948, vol. III, núm. 8, páginas 166 y 167).

[51] «¿Hay razón—se pregunta José Gaos—en ser hombres de lengua española o de América para no satisfacerse con la filosofía, por ejemplo, de lengua inglesa o con la filosofía europea, si no asiática?» («¿Filosofía "americana"?», en *Pensamiento de Lengua Española,* Editorial Stylo, México, 1945, pág. 358).

No fue del interés de Alberdi la consideración meramente especulativa de estos problemas. Importaba menos la aclaración teórica de si acaso es posible una filosofía de esta naturaleza, que la necesidad concreta de realizarla. El acento no está puesto aquí en saber si es filosóficamente concebible una *filosofía americana* o si hay motivos lógicos que legitimen su existencia, sino en la urgencia de ponerla en movimiento en vista a la obtención de los fines del grupo liberal. De esto nos importa destacar lo que nos parece significativo para la aclaración actual del problema, esto es, *la puesta en relación de una tal filosofía con los efectivos requerimientos históricos.* Si retomamos esta última idea, las preguntas iniciales serían hoy día reformuladas como sigue: En el proceso de concientización crítica de los pueblos latinoamericanos, ¿qué validez tiene la formulación de una reflexión a caracteres filosóficos, cuyo punto de partida es precisamente nuestra particular situación? En otros términos, ¿tiene algún sentido para la perspectiva liberadora el desarrollo de una filosofía comprometida con su realidad? De preguntas de tipo meramente teórico, tendientes solamente a esclarecer y distinguir términos, hemos pasado a interrogarnos acerca del fin y la *función* de una *filosofía americana.* Desde esta dimensión, se puede decir que es efectivamente legítimo un filosofar con esta connotación, siempre y cuando éste sea capaz de presentar un pensar crítico que, nutriéndose de la praxis liberadora de nuestros pueblos, apunte a iluminarla y a acelerarla. El problema teórico concerniente a la posibilidad de una filosofía nuestra, se trueca aquí en la necesidad de hacerla dentro del proceso de autoconciencia.

b) Aceptada en estos términos la factibilidad de esta proposición, profundicemos algo más en los fundamentos de la misma:

Si nuestra filosofía—señala Alberdi—quiere estar a la altura de los objetivos de la época, ella debe dejar para otra oportunidad «el estudio íntimo del hombre», para dar lugar a las preocupaciones histórico-sociales correspondientes con esos objetivos. El abandono momentáneo de los temas «psicológicos» por la consideración de aquellos objetos de mayor interés para la resolución de los «destinos americanos», constituye el móvil principal que explica la conveniencia de crear una filosofía de América. En otras palabras, la razón que da validez a este planteamiento es, en el pensador argentino, su capacidad de respuesta a las exigencias de nuestro mundo. *El fundamento de esta filosofía no se encuentra, pues, en ella misma, sino en una realidad exterior y distinta, indigente y necesitada de soluciones.* Es esta realidad, con sus singulares características y esperanzas, y no una dinámica cualquiera surgida del propio quehacer filosófico, la que da cuenta y justifica el mencionado planteamiento.

Pensamos que esta fundamentación puede sernos de extraordinaria

utilidad, superados los marcos liberales, para el esclarecimiento de nuestra actual filosofía. Admitida la intuición básica de Alberdi a este respecto, se trata de ver ahora a partir de qué exterioridad americana, de cuáles exigencias y alternativas históricas, es dable configurar una reflexión íntimamente ligada y fecundada por ella. Ya hemos indicado que una *filosofía americana* es posible y más aún imperativa dentro del proceso de concientización. No queremos decir con esto que cualquier otra reflexión americana que no contemple este marco no puede realizarse, aunque tampoco negamos la necesaria lucha ideológica que debe hacerse en el dominio filosófico frente a ciertas posiciones encubridoras. Nos interesa aquí tan sólo legitimar una reflexión desde una realidad exterior que, traspasada de urgencia transformadora, se constituye en el fundamento a partir del cual ella adquiere justificación. Una filosofía así fundamentada no puede ser sino una *filosofía de la liberación* [52].

Esta última tiene para nosotros el mismo fundamento establecido por Alberdi, es decir: lo real, lo exterior y los requerimientos históricos de la época presente. Sobre esta base es permitido hacer una crítica a las filosofías del sujeto, al pensamiento cerrado y solipsista [53].

Sin embargo, si bien el fundamento es el mismo, la realidad considerada así como el punto de vista adoptado, son diferentes y, aún más, opuestos. Mientras en el primer caso se trataba de coadyuvar a la construcción de la sociedad burguesa en América, en nuestro caso, enfrentados a la situación de opresión externa e interna de nuestros pueblos, se trata ahora de poner en marcha una filosofía capaz de *asumir y expresar la voz de los oprimidos,* de aquellos que por su estratégica posición en el régimen de producción social están ontológicamente llamados a desmontar el sistema de dominación y a realizar una revolución liberadora. En este «nuevo horizonte de comprensión» [54], nuestra filosofía se fundamenta en la «necesidad» que tienen los explotados de liberarse de sus cadenas, es decir, en una realidad diferente de la filosofía misma, que por su carácter de realidad *desgarrante* es capaz de romper con el *ensimismamiento* filosófico [55] y de fundar un filosofar de la liberación.

c) Por último, es preciso volver a recordar que el planteamiento de una *filosofía americana* en Alberdi, se dio en los marcos de creación de una cultura nuestra. Nos parece importante retener esta idea, ya que

---

[52] Muy recientemente en Argentina ha surgido una generación de pensadores que desde 1973, según informa Enrique Dussel, se viene llamando de la «filosofía de la liberación» («La filosofía de la liberación en Argentina. Irrupción de una nueva generación filosófica», en *Revista de Filosofía Latinoamericana,* Ediciones Castañeda, Argentina, 1975, núm. 2, pág. 220). Nuestra exposición en este punto se ha inspirado en esta interesante orientación.

[53] Cfr. *El problema de las ideologías,* pág. 5.

[54] ARDILES, OSVALDO: «Líneas básicas para un proyecto de filosofar latinoamericano», en *Revista de Filosofía Latinoamericana,* 1975, núm. 1, pág. 9.

[55] GUILLOT, DANIEL E.: «Filosofía contemporánea europea y filosofía latinoamericana: sobre la posibilidad de una asunción crítica», en *Revista de Filosofía Latinoamericana,* 1975, núm. 1, pág. 89.

en las actuales circunstancias la pregunta por una tal filosofía se inserta también dentro de una interrogación mucho más amplia y fundamental, concerniente a las posibilidades americanas y liberadoras de una cultura que nos pertenezca [56]. En este sentido, pensamos que la formulación de una filosofía tendiente a pensar crítica y americanamente la realidad no surge por un mero afán de originalidad, sino que como discurso situado dentro de un proceso más general, de búsqueda de lo que somos y de lo que podemos llegar a ser. Nuestra constitución como pueblo explotado (en relación solidaria con otros pueblos en situaciones semejantes), así como el esfuerzo por descolonizar nuestra cultura para descubrir sus reales posibilidades de reformulación, constituyen, sin duda, algunas de las condiciones principales que están a la base de la mencionada filosofía. En esta emergencia de una cultura auténtica y popular, nuestra filosofía, como un pensar inspirado en ella, puede desempeñar un rol crítico e ideológico de importancia. En el somero bosquejo que hemos hecho para definir hoy la *filosofía americana,* el aporte de Juan Bautista Alberdi representa, a juicio nuestro, una fuente originaria de extraordinaria significación.—*CARLOS A OSSANDON BULJEVIC (C. M. U.: Chaminade. Paseo de Juan XXIII, 9. MADRID-3).*

LA NARRATIVA DE J. J. ARMAS MARCELO: UN PROCESO CLARIFICADOR

Hace tan sólo unos años la nueva generación de escritores de las islas Canarias llamó la atención por la sorprendente conquista de una faceta habitualmente marginada en la literatura insular: la prosa narrativa. Pasados los primeros y heterogéneos síntomas, cada uno de los nuevos novelistas canarios han conseguido definir sus posiciones y, unos más otros menos, concretar su particular mundo narrativo. J. J. Armas, por ejemplo, parece haber dado cima a su primer ciclo narrativo con la reciente publicación de su conflictiva novela *Calima* [1]. Este autor ha repetido en diversas ocasiones, y con diferentes grados de agresividad, que su escritura es porque supone una venganza; una suerte de constante e intransigente agresión contra un determinado sector de la sociedad: una burguesía—ha confesado—contemporizadora, y que alude su verdadera responsabilidad histórica, por comodidad o cobardía.

[56] Cfr. ZEA, LEOPOLDO: *Antología de la filosofía americana contemporánea* (B. Costa-Amic Editor, México, 1968, pág. IX).

[1] Sedmay, Madrid, 1978.

La obra literaria de Armas Marcelo (y tampoco ha tenido reparos al pregonarlo) pretende ser una voz acusadora, la persistente materialización de una historia que aquella clase social se empeña en olvidar, poseída de una amnesia voluntaria.

Planteadas así las cosas, cualquiera que no conozca las novelas de Armas Marcelo pensaría que nos hallamos ante un escritor panfletario, un autor sometido servilmente a la denuncia y al testimonio, y al margen de cualquier preocupación por la libertad creadora, por la riqueza expresiva de la lengua literaria. Nada más lejos de la realidad, sin embargo. Yo diría, incluso, que el mismo afán intransigente que el escritor manifiesta en lo que a la agresividad se refiere, preside el proceso de elaboración de sus novelas, la necesaria búsqueda de nuevos caminos expresivos que hagan de su obra, por encima de todo, una creación literaria. J. J. Armas descubre y maneja con notable soltura la ficción narrativa, y en ella adquiere pleno sentido su propósito vindicativo. Quizá sea en este orden de cosas donde más claramente se explicita la total unidad y coherencia de su trabajo narrativo, y por ello su obra ha adquirido, desde la publicación de *El camaleón sobre la alfombra,* una importancia indiscutible, al margen de las limitaciones que en ella podamos descubrir, que existen sin duda alguna.

Pero no ha escrito Armas Marcelo *al buen tuntún,* sino que se ha planteado su trabajo con inteligencia, y se ha arriesgado conscientemente: la aventura de escribir se revela entonces como algo vivo, con la capacidad suficiente como para conformar un orbe narrativo que, a pesar de sus correspondencias más o menos inmediatas con la realidad, tiene—sin duda—una indiscutible singularidad, una personalidad propia. Desde su primera novela ya citada hasta *Calima* (y según el propio escritor con ella se cierra el ciclo insular) se ha seguido un proceso que tiende a la clarificación: desde las claves, y el inherente hermetismo de la novela primeriza (también desde los balbuceos del lenguaje literario, que se adivinaba entonces muy sugerente), se ha llegado a la frontalidad sin ambages en la posición crítica que se adopta en esta última novela, pasando por la conquista del lenguaje insular que se consiguiera plenamente en *Estado de coma* [2]. Y la clarificación ha exigido mayor riesgo: no sólo porque el narrador se convierte en testigo y parte (incluso es protagonista paciente de la anécdota, y sin demasiados *disfraces),* sino porque ya no se contenta con incidir irónica o críticamente sobre una historia dada; una vez conquistado el lenguaje da un paso decisivo: operar sobre la historia como ha operado ese mismo ámbito social objeto de su disección moral, ámbito al que pertenece y del que explíci-

[2] *Vid.* mi artículo «*Estado de coma,* una novela de J. J. Armas Marcelo», «Insula», Madrid, enero 1977.

tamente se considera disidente. Inventa una historia coherente, a sabiendas de su falacia. Pero el narrador nos ofrecerá, además, con toda intención, los dos planos, y de su contraste saldrá definida la carga de agresión crítica del autor. La disidencia lo ha situado en un plano de superioridad, de ventajosa observación y de absoluta libertad para la denuncia.

Jano es—sin ningún disimulo—el novelista. Este personaje, quizá el menos oculto literariamente hablando se sitúa siempre a una suficiente distancia de la anécdota, aunque participe de ella. Es un marginado voluntario (no es capricho que su imagen se pasee, enfundada en un jersey rojo, por la ciudad; desentona precisamente con su impertinente presencia y por el destacado color de su jersey, simbólico sin duda en medio de los grupos sociales con los cuales mantiene fugaces contactos: mira con suficiencia y es mirado con inquietud) y, como tal, siente la necesidad de salir, de abandonar aquel mundo donde una extraña enfermedad lo descompone progresivamente. Pero antes, en un último gesto, inventa esa fabulación sobre acontecimientos reales (pero ¿qué es más real—habría que preguntarse ahora—los acontecimientos documentales o la ficción desplegada sobre ellos por el autor?) y la somete a una libérrima manipulación, hasta convertirla en espejo crítico e implacable de una determinada moral colectiva, que ya había sido asumida, como sujeto de su obra literaria, desde la aparición de la primera de sus novelas.

> ... porque entre todos estaban inventando al secuestrador ideal (...) acostumbrados los ojos de los espectadores a ese mismo truco repetido mil veces en sus vidas y aplaudiendo la reiteración de la ficción. Al otro lado del mito de la persecución, otros expertos tejen sin descanso la maraña inextricable del cadáver del secuestrado Laureano Locca.
>
> ... ...
>
> No. La investigación de Locca y su secuestro está en otras manos, en las blandas manos de la verdad que el archipiélago de Inla está, por los siglos de los siglos, acostumbrado a tragarse en el más denigrante de los silencios.

Por ello me parece absurdo insistir en las posibles identidades ocultas que el capricho del novelista, abandonado al lúcico placer, ha dejado como cebo atractivo; como es absurdo igualmente hablar de la escasa adecuación de la anécdota a los sucesos documentales que se toman como referencia. Ya se cuida muy mucho el escritor de volvernos del revés ese documentalismo y mostrarnos su débil coherencia. El placer de la fábula está por encima de toda limitación (incluso de la exigencia del documento, o de la misma verdad, así puramente concebida),

y precisamente por ello es mucho más importante la libérrima voluntad de creación. Pero analicemos pormenorizadamente la novela.

El soporte de *Calima* es—como ya se ha insinuado—la ambigüedad, la doblez de una comunidad, el mestizaje torpe de una identidad conflictiva. Apariencia y realidad, pues, que se suplantan y superponen, pero donde nunca la una sustituirá a la otra. Justamente esa cortina de aire viciado que da título a la novela es el filtro a través del cual Jano (perspectiva desde la que nos acercamos al interior inquietante de Inla) observará el mundo que lo cerca, y la indeterminación física (la calima o el sol, que se abate deslumbrador sobre el parabrisas del automóvil de Jano) es equivalente inmediato de la indeterminación o turbulencia moral en que viven los personajes. No hay perfiles nítidos, todo es impreciso, múltiple, cambiante, camaleónico (por utilizar una terminología espacialmente afecta al escritor), desde el ámbito geográfico

> ... el archipiélago de Inla, soterrado, aparentemente pacífico, anclado en la soledad señalada junto al vértice oriental del océano antaño tenebroso (...) aparentemente dormita solitario (...) como si nadie (hasta hoy) hubiera descubierto su formidable emplazamiento logístico, pero (en realidad) materia reservada, puesta en voluntaria cuarentena intemporal (...) Lugar de recreo y de placer a chorros a pocas millas del hambriento y ambicioso continente del simún, abriendo o cerrando paso, según se entienda, frontera o puerta, puente o barranco, cumbre o abismo, ciudadela intocable, puerto o inmensa casa de putas universal bajo el mismísimo trópicus cancri...

que se dispersa constantemente en referencias sucesivas y simultáneas, hasta el escueto informe policial, el documento que se transcribe textualmente, o la voz insistente cuyo rostro jamás se descubrirá.

Jano, el personaje que nos abre el póstigo por donde empezamos a contemplar y entender ese microcosmos, y que penetrará reflexivamente en él a lo largo de la narración, es un personaje cuyos soportes ideológicos chocan repetidamente con el mundo entorno; unos soportes ideológicos que «quedaban ahí, como esculturas rotas, como piezas torpes, como juguetes inservibles, como lágrimas secas y olvidadas al borde del sol de la mañana, las aventuras asumidas como una aventura mental para el grandioso proyecto que jamás iba a llevarse a efecto, que jamás iba a levantar vuelo desde la playa de la ilusión juvenil, sino que se estrellaría a los pocos metros del intento, se consumiría en su propia logorrea, se derrumbaría con cierto estrépito disimulado en el interior del pecho de cada uno de los rostros lejanos ya, rostros que apenas Jano ahora recuerda», y cuyo desmoronamiento—como el de su piel—aceleran «su resolución de ruptura, su decidida voluntad de exilio, su obsesión por vivir con toda intensidad la pasión aplazada de la aven-

tura, aunque el resultado de las experiencias le dejara vacío, ciego o mudo, inservible para otros juegos menos serios que podrían surgir en cualquier esquina: era un ahora (extendido en demasía a través del tiempo perdido, de las prórrogas de todos esos años en la isla, de las excusas triviales, las coartadas con las que se había ido mintiendo hasta hoy) o nunca».

La consecuencia es la tremenda altanería con la que se revuelve contra esa descomposición y echa mano de su voz, de su voluntad de no perecer sin arrastrar consigo esa imagen corrompida de la historia colectiva inmediata. Por eso, en el juego de máscaras a que somete la narración, Armas Marcelo no ocultará nunca el ámbito; todo lo contrario, se insistirá en una precisa geografía urbana, y en una configuración ambiental también reconocible sin esfuerzo. Jano atravesará esa geografía, de Norte a Sur, en un recorrido por la estirada ciudad que finalizará en el viejo cementerio. El tránsito de Jano equivale a su reflexión, y la novela será el resultado de esa última y decisiva jugada que el personaje arrostra con todas sus consecuencias.

La posición marginal primero, y abiertamente desertora luego, de Jano es la única vía posible que tiene para superar ese mundo y objetivarlo, pero es también imprescindible crear «ese otro mundo paralelo, de fabricación personal», ser *doble* como Inla (y advierto el carácter simbólico, pero nunca ocultador, del nombre de este personaje, transunto del autor): sin perder la perspectiva crítica, la situación de abierto enfrentamiento, padecer la degradadora enfermedad que a todos consume.

El secuestrador de Laureano Locca es el motivo desencadenante de la anécdota. Un acontecimiento perturbador que pone en marcha toda una cadena de ocultamientos y disimulos, generados por la propia colectividad para defenderse de sí misma, como una fábula coherente capaz de tranquilizar su mala conciencia. Una fábula y una víctima adecuada. Pero el novelista, a través siempre de Jano, ha operado igual y también desfigura los hechos, pero con el propósito de dejar al descubierto esa moral colectiva, para transformar en víctimas ridículas a los propios verdugos. Hay lectores y críticos que sólo reconocen el nivel superficial de la historia: se solazarán o crisparán rastreando posibles identidades, ocultas tras nombres y apellidos desfigurados fonéticamente o trasladados de unos personajes a otros. La novela, sin embargo, actúa a otros niveles más profundos, y de ahí su implacable dureza. En la novela reconocemos una identidad, y su conocimiento nos revela una imagen purgativa, catártica, ante la que no nos sentimos nada cómodos. La voz de Jano (el novelista) es conciencia alerta, no amnésica, y por ello es denuncia, pero es también el desbordarse de una crispada existencia ante los que, por iguales, debían en buena ley no ser los enemi-

gos. Pero lo son, y por ello el texto es también una venganza fríamente consumada. La coherencia del informe, la seguridad textual del documento («redactado según versiones periodísticas, informaciones y otros hechos investigados...», preámbulo que se repite siempre que se transcribe algún informe) es un parapeto tras el que se atrinchera esa comunidad mezquina; el contraste irónico al que Jano somete el documento, apoyado en su propia reflexión sobre el personaje, y en el testimonio de uno de los encartados, demuestra a la postre lo falaz de ese montaje, porque la moral que lo sostiene es la moral del ocultamiento y la mentira. Con dejar planteada la duda sobre la verdad documental de los hechos, todo el entramado social que es objeto de crítica se viene abajo, y los personajes quedan despojados de sus máscaras: su condición de seres grotescos se acentúa más aún que si nos fijásemos únicamente en el juego onomástico aludido.

Los protagonistas todos son víctimas (*aunque aparenten ser—y así lo crean—*verdugos), pero víctimas ¿de quién o de quiénes? Este es otro de los puntos neurálgicos de *Calima,* y el que—a mi modo de ver—le otorga dimensión, más allá de la simple referencia a la sociedad insular. La colectividad se cree con poder, los grandes personajes se sienten orgullosos y seguros de su influencia, piensan dominar la situación, pero basta la voluntad de una voz en la sombra para que tiempos y espacios, acontecimientos y sentimientos, pierdan su firmeza y nitidez y empiecen a confundirse, a desordenarse. Laureano Locca dispara su reflexión personal desde la situación límite en que «una voz masculina o al menos eso le había parecido escuchar, aprisionado como está en la somnolienta humedad de la madrugada. Acaso la voz pudo surgir de ahí mismo, justo junto al borde de la cama, irguiéndose en alguna esquina como repentino e invisible fogonazo que reclama la percepción de una presencia ya confirmada por el propio instinto de orientación al iniciar un rápido e infructuoso sondeo defensivo, creciendo erecta como un veredicto forzoso, concreto, inevitable»; cuando esa voz, decía, trata de arrastrarlo al secuestro. Y la conmoción general de la comunidad llega a su punto culminante con la aparición intermitente de una voz telefónica que, cada vez que intenta ser explicada por alguien, antes que tranquilizar los ánimos, siembra mayor desconcierto:

> ... pensando simultáneamente que pagar lo que piden es una solución, pero también una solución vacía, agnóstica, inconcreta, no hay pruebas para creer en ellos, cómo picarán en el anzuelo, según explica el inspector Franco Manzanas, y es, además, el único punto de sutura para seguir pegada al auricular del teléfono, recibiendo instrucciones deshilachadas por las claves, oyendo la voz tosca y aguardentosa de un fantasma sin rostro...

Laureano Locca es, desde luego, un personaje de ficción (porque las circunstancias de la historia ya lo han hecho así), ubicado en un anacronismo consciente y voluntariamente elegido por el novelista, pero es también una víctima de esa colectividad autosuficiente que crea a sus ídolos para devorarlos más tarde. Por eso, la escena final de la novela, en su acentuada mordacidad, es reveladora: a miles de kilómetros de distancia alguien, que necesariamente hemos de identificar con el propio Locca, imagina la hábil jugada del nuevo senador insular:

> La clase es la clase y el truco es el truco, pensó con añoranza mientras expulsaba una bocanada de humo del tabaco cubano. Los cachorros siguen en primera línea de juego: ¿acaso era emoción o vejez lo que ahora emblandecía sus miembros?
>
> Escondido tras las gafas de oscuro cristal grueso, mirando ausente la carrera caótica de los automóviles por las avenidas de la moderna ciudad de Caracas, aplaudió con fuerza, hasta dejar rojas las palmas de sus manos: los ojos de la imaginación se habían quedado clavados en el hoyo en el que había desaparecido la pelota de golf. Golpe perfecto. Hoyo.

«Goyito», el presunto secuestrador, también es víctima. Como Laureano Locca, ha sido *elegido* porque la coherencia de la historia exige que todas las piezas coincidan a la perfección. El narrador entonces—con gran acierto—hace que la de «Goyito» sea la única voz testimonial directa: habla con el narrador, y el tono conversacional y espontáneo del discurso contrasta abiertamente con el conjunto, pero—además—le hace insistir en una conclusión altamente reveladora, y que no debe pasar inadvertida si queremos entender el verdadero sentido de *Calima,* y de su juego entre ficción y realidad:

> Hombre, eso es otro cantar; si tú crees que es importante para la historia, si realmente tú piensas que te interesa, nos podemos parar también en ese personaje; tú eres el que escribe, allá tú...
>
> ... yo te estoy hablando de oídas; lo que te estoy contando todo el mundo lo sabe; lo que pasa es que se lo callan como si no hubiera ocurrido nunca; por eso no te confundas; puede que yo me equivoque en algo, puede que no; quien tiene que sacar las conclusiones eres tú; a mí se me importa una mierda toda esta historia que me han montado.

La confusión de «Goyito» entonces, ¿nos revela la verdad? Me parece que éste—como he advertido—es uno de los aciertos de Armas Marcelo: dejar los hilos conductores de la historia sin rematar y, sobre todo, sin distinguir (o con voluntad de confusión) éstos de la ficción. Como recordaba al comienzo, si en *Estado de coma* J. J. Armas había asumido el lenguaje insular, en *Calima* se ha apropiado, para consumar su implacable visión crítica, del *modus operandi* tras el

que esa colectividad salvaguardaba su triste conciencia, su resquebrajada moral. Así se explica otra de las aparentes contradicciones (al menos así lo han entendido algunos críticos) de la novela: que entre un friso de personajes a los que se confunde en sus imágenes y sus nombres, la figura del obispo Pildáin se retrate con indiscutible nitidez. Bástenos recordar la actuación de este personaje en la novela: es el único que se enfrenta abiertamente a un estado de cosas tramposo e insultante; es el único personaje honrado consigo mismo, incluso desde su propia intransigencia; es, en fin, la despierta conciencia que Locca no se atrevió a eliminar en su turbio pasado. Si contrastamos esta posición con la de la historia no literaria, las piezas vuelven a coincidir: Pildáin es el único personaje que, repetidamente, se muestra en abierta discordancia con el poder establecido, en una época en que esta discordancia era poco menos que impensable; y se enfrenta desde el prisma precisamente de la honradez de conciencia contra la hipócrita connivencia de quienes no se atreven a hacerlo, por su mala conciencia precisamente. En *Calima* el obispo Pildáin es el único que aparece con su nombre, y sin falsear o disimular su historia, sin anacronismos ni ficciones. Los otros (advierto), aunque se puedan identificar nombres, no son los aludidos. En esto el narrador se ha mostrado muy cuidadoso, y notablemente hábil: la historia no es la verdad, sino la voluntad de coherencia, por eso el narrador confunde intencionadamente la parte documental y hace mangas y capirotes de lo que nos certifican informes y llamadas telefónicas:

> —Cada uno quiere llevar la voz cantante en el caso y descubrir al secuestrador. Usted y yo sabemos que no es la deducción nuestro terreno, sino la intuición y la coherencia de lo que estamos intuyendo.

El narrador, en suma, es el gran dominador del relato; el que otorga a cada situación o personaje no sólo la adecuada actitud, sino la voz precisa, su propio lenguaje: el juez y la metáfora jesuítica («El mismo, Dios mío, tenía que soportar ahora tantas humillaciones, era encontrarse con los brazos caídos, las manos vacías, la mirada perdida en el desconcierto, el cuerpo cansado, rebelde a las órdenes, como si ahora empezara a regir un mecanismo cuyo funcionamiento no les pertenecía ya»); la espontaneidad coloquial y vulgar de las expresiones de «Goyito» («Es un buen modo de joder, ¿no? Ahora, que si ellos quieren lapas que se mojen el culo. A mí lo que me hincha las pelotas es que piensen que aquí también hay política, ¿entiendes?; toda esa pollabobada de la independencia, ¿entiendes?; tú sabes de eso más que yo, y a mí, pues, en fin, me pueden, ¿cómo te diría?, me pueden engañar»), cuyo discurso mantiene una linealidad monocorde y unas conexiones sintácticas muy elementales—el punto y coma es casi el único modo

de separar las frases de un período que nunca se remata sintácticamente—; la fría reflexión de Locca, que recupera todo su pasado en el breve tiempo del secuestro, situación de la que, poco a poco, descubrimos que también es capaz de ser dueño absoluto («Quiso hacer un alto, establecer una tregua consigo mismo, controlarse hasta poder llegar a entender lo que en realidad podía estar ocurriendo, superar la maraña sublevada de pensamientos y tiempos que entrecruzaban su historia personal confundiéndola, meditar al menos por un instante más el trance virgen del desconcierto en que involuntariamente estaba atrapado»). En el caso del discurso de Laureano Locca es necesario hacer una salvedad: la palabra no es del propio personaje, es el narrador el que transmite el pensamiento de aquél, pero es evidente que no se trata del pensamiento del narrador, si cotejamos la construcción del discurso de Locca con el de Jano, el otro yo del escritor, quien ya dijimos desde el comienzo que se integra plenamente en la anécdota, con todas sus consecuencias; o si lo comparamos con las reflexiones del juez Cañabate, hechas también desde la perspectiva omnisciente del narrador, pero que se tiñen de la peculiaridad lingüística—como ya creo que se ha demostrado parcialmente—del personaje a quien pertenece. Además, Locca es un personaje cuyo semianonimato tiene mucho que ver con su historia, y la carencia de voz (o la asunción de su voz por parte del narrador) es de sobra elocuente.

Se puede hablar también de la sibilina actitud servil del inspector Franco Manzanas, quien—la mayoría de las veces—la deja traslucir por medio de un diálogo, en cuyas acotaciones el narrador introduce el matiz intencional de esa voz, perfectamente definida en cuanto a su carácter y actitud.

> (—Lo podríamos sacar mañana mismo, don Augusto—lo animaba el inspector—, a menos que el juez Porres deniegue la libertad provisional del chico—el inspector, acechando el brillo de la esperanza en el rictus amargo de la cara del juez—. Puede que sea incluso cuestión de horas.
> Se paseaba ahora por la habitación en penumbra artificial del juez, pisando a conciencia la alfombra, dejándole sobre ella las huellas del polvo callejero que había arrastrado hasta el despacho.
> —Estamos para eso, señor juez, para ayudarnos.)

El inspector es el personaje que más diálogos sostiene, pero sus palabras siempre estarán apostilladas irónicamente por el narrador, o matizada simplemente la gestualidad del mismo, de forma que la doblez cobarde del personaje quede perfectamente definida.

Y se debe hablar, en fin, de la apasionada y grotesca reflexión de Jano en su recorrido por la ciudad («una gangrena insaciable e interior devora aún hoy esa ilustre piedra alvidada, convertida en desecho, en

basura, plagada de pequeños, ínfimos orificios, estrechos cuevones por donde se introdujo el mal y por donde ahora, olvidada en el fondo de cualquier patio ciego y sucio de las Casas Consistoriales de la ciudad lagarta, como cumpliendo el último trecho del rito secular, la escultura llora, suda o vomita esa misma sal corrosiva, la sal del archipiélago de Inla, que lo quema y seca todo»); e incluso se podría añadir el carácter mecánicamente neutral de la voz anónima: todo un despliegue de recursos que se adecuan perfectamente a la funcionalidad exigida por el autor, pero que hacen también de la novela una muestra muy estimable del estudio del lenguaje de una comunidad, y de cómo éste configura su identidad.

La novela es, no cabe duda, muy ambiciosa; y el escritor ha construido el relato cargado de intencionalidad crítica, y con sobrada inteligencia narrativa. Quizá arrastrado por el deseo de redimir a toda costa esa amnesia colectiva de que hace gala la comunidad protagonista, y asumiendo él voluntariamente el papel de perturbador en el organismo social en que se mueve, se esfuerza meticulosamente por no dejar ningún aspecto sin tocar, ninguna faceta sin denunciar; por llevar a sus últimas consecuencias los objetivos propuestos, y dispersa por ello (en ocasiones) la anécdota, con digresiones excesivas, o con reiteraciones que quiebran el ritmo y debilitan la tensión narrativa. En este sentido se podría hablar de cierto desequilibrio que el escritor no acierta a dominar, y que es producto del apasionamiento en que se mueve toda la fábula. Ello, sin embargo, no resta nada de la capacidad agresiva de la obra, ni mucho menos del certero análisis moral de la comunidad, cual es el propósito primero del autor, y que cumple sobradamente.

Además, *Calima,* si bien fija con precisión los límites del conflicto en una determinada sociedad (es propósito del autor la disección de la comunidad insular; precisamente *Inla* no es más que la deformación fonética, documentada en Canarias, del término *isla),* desborda el ámbito de lo insular y se convierte en un durísimo ataque contra la moral del ocultamiento y la mentira como origen de la degradación y descomposición de un grupo social encastillado en sus privilegios, que crea sus propias máscaras o fabrica sus propias víctimas. El novelista, implacable, pondrá el dedo en la llaga y hurgará en sus vergüenzas. Puede que a algunos les resulte un placer morboso, pero el compromiso del autor es consigo mismo y con su obra: su absoluta libertad es la causa de su abierta intransigente disidencia. Otros, quizá, pueden mostrarse más contemporizadores.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Apartado de Correos 74. CULLERA. VALENCIA).*

BRASIL: UNA CINEMATOGRAFIA EN EXPANSION

Dentro del cuadro general de la cinematografía latinoamericana que estamos desarrollando en estas páginas [1], Brasil ocupa un lugar muy particular, donde las diferencias son mayores que las similitudes. La principal, sin duda, es la lengua lusitana, una barrera que por mucho tiempo limitó su difusión entre los países del resto de América latina. Pero, como luego veremos, su enorme población le permitiría, apenas lograse imponer sus filmes en el mercado interno, obtener una audiencia potencial capaz de apuntalar una industria poderosa. A tal punto que ha logrado en los años recientes sobrepasar el centenar de largometrajes, una cifra superior ya a la de la mayoría de los países europeos. Esta meta, sin embargo, no fue alcanzada sin atravesar largos períodos de flaqueza: como en otras naciones latinoamericanas (en esto Brasil no fue una excepción), su cinematografía debió enfrentar la ubicua supremacía económica de Hollywood, que controlaba la mayor parte de sus canales de exhibición. Este dominio exterior (así como la conciencia de sus efectos) fue muy temprano, como se aprecia en un juicio de Amador Santelmo escrito en 1921: «En la industria del filme, Brasil aún duerme envuelto en pañales, sin saber balbucear una palabra, y en el comercio de la exhibición es uno de los grandes importadores que enriquecen las fábricas extranjeras».

UNA NIÑEZ DIFÍCIL

El 8 de julio de 1896, en una sala de la Rua do Ouvidor, 141, el nuevo mundo de las «fotografías en movimiento» llegó a Río de Janeiro con el nombre de «Omniógrapho». Y ya en 1907, el entusiasmo de los brasileños por el invento se convertía en un negocio prometedor para los distribuidores mundiales, notoriamente Francia, Estados Unidos e Italia. Este mismo año, 22 nuevas salas se abrían en Río. El historiador Alex Viany cita un cronista de la época, Heitor de Souza, que escribía en 1913 en el *Ciné-Journal*, de París: «O povo brasileiro, vivo, curioso, entusiasta, apaixonou-se por êsse gênero de distração, tan apropriado a seu temperamento» [2].

Ese mismo y rápido crecimiento del Brasil como centro importador de películas que entraban libremente y la falta de incentivos para la

[1] En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 342, 346, 347 y 348.
[2] ALEX VIANY: *Panorama do cinéma brasileiro*. Río de Janeiro, 1963.

producción nacional, hicieron difíciles los primeros pasos del cine hecho en el país y—como escribe Geraldo Santos Pereira en su *Plano Geral do Cinema Brasileiro,* «transformaron a los propietarios de salas de exhibición en aliados de los importadores y en obstáculo de la expansión de nuestra industria»[3]. A pesar de esta condición desventajosa, el primitivo cine nacional produjo, entre 1909 y 1910, una cifra elevada de filmes, un centenar. Este último año conoció, entre otros intentos de improvisada industrialización, el primer estudio organizado, con platós inaugurados en las calles de Lavradio y Riachuelo, por Giuseppe Labanca.

En 1915, el pionero Antonio Leal (que había realizado en 1903 la primera «actualidad») construyó un estudio con techos y muros de vidrio de acuerdo a las más recientes técnicas —entonces no se usaba aún la luz artificial—y allí rodó su versión de *Luciola,* de José de Alencar, que obtuvo enorme éxito de taquilla. Otros precursores fueron Francisco Serrador y Paulo Benedietti. El primero, a partir de 1907, realizó más de 50 filmes «parlantes». Los actores se doblaban a sí mismos, ocultos detrás de la pantalla...

Los primeros filmes de ficción de esta época explotaban la violencia. Los crímenes más famosos de la «crónica roja» eran reconstruidos en obras que mostraban crudamente apuñalamientos, descuartizamientos y estrangulaciones. Antonio Leal produjo en 1906 filmes como *La cuadrilla de la muerte;* Francesco Santos realizó en 1913 el primer largometraje de importancia, que también reconstruía un asesinato acaecido en un mercado de ganado en Peloras: *El crimen de Banhaos.* La violencia temática, anotan, pues, los cronistas del cine brasileño, fue, junto a cierto cosmopolitismo, una de las constantes de su historia inicial.

Tras la primera guerra mundial, que provocó la pérdida para Europa de la explotación mundial de películas y el incontenible ascenso del nuevo Hollywood, repercutió en Brasil con su penetración intensa. Los primitivos circuitos nacionales, como el de Serrador, que llegó a tener más de 150 salas, fueron paulatinamente absorbidos por los sellos americanos con sus redes poderosas de filiales: Paramount fue el primero, en 1916, y en pocos años completaron los demás sus filiales en todo el país. «En 1924—escribe Wilson Cunha—de 1.477 filmes censurados en Río, 1.286 eran de origen americano.» Entre tanto, la crisis dominaba al cine local desde 1912, cerrando un ciclo inicial lleno de vitalidad. Por mucho tiempo, el esfuerzo se concentró en centros de provincia, creando un cine regional que alcanzó caracteres originales, como en el caso de Humberto Mauro en Minas Gerais.

---

[3] GERALDO SANTOS PEREIRA: *Plano Geral do cinéma brasileiro.* Río de Janeiro, 1973.

Mientras el cine mudo brasileño sobrevivía penosamente (pueden citarse, entre los de ese último período, los realizados por la *vedette* Carmen Santos: *La carne* (1925) y *Sufrir para gozar* (1924), de títulos bastante explícitos; *Revelación* (1929), de E. J. Kerrigan), nacen algunas obras que sufren la influencia de la vanguardia europea, como *San Pablo, sinfonía de una metrópoli* (1929), de Kemeny y Lustig, visiblemente inspirada en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad,* de Walter Ruttmann, y *Límite,* de Mario Peixoto. Esta última merece una especial atención.

Límite (1930) fue desde sus comienzos un mito cultural del cine brasileño, un hito que pocos han visto y todos comentan. Peixoto, vinculado al movimiento de cineclubs, parece haber ejercitado (tenía dieciocho años) un especial talento visual y experimental. *Límite* fue elogiado por Eisenstein y Pudovkin, pero no tuvo seguidores. Es difícil juzgarla ahora, ya que sus originales se han perdido.

La aparición del sonoro debería estimular, en parte, la producción local, pero sin sobrepasar los diez largometrajes por año. Por otra parte, los intelectuales agrupados en el Chaplin Club, se sumaban a las críticas contra el cine hablado, que entonces encabezaban el mismo Chaplin, Clair y los rusos Eisenstein y Pudovkin. El grupo, encabezado por Octavio de Faria, Vinicius de Moraes, Plinio Susskind y Claudio Melo, entre otros, escribían: « ¡Abajo Vitaphone, abajo Hermanos Warner, abajo todo y todos los que quieren rebajar esa cosa sublime, esa cosa inestimable: el cine! »

Estos ataques estéticos y pintorescos al estilo exuberante del trópico, no bastaron a detener la historia. Tampoco advertían que el sonido, además de permitir usar la propia lengua, atraería al cine el rico folklore brasileño... Claro que este nuevo recurso no fue explotado con demasiada originalidad: Mauro y otro veterano, Luis de Barros, dirigieron filmes de interés, pero técnicamente precarios. Y después de 1936, la producción se limitó a registrar sin inquietudes las sambas de los carnavales. Pero esa difusión de la música brasileña era un rasgo propio y contribuyó a consolidar algunas empresas con estudios montados en forma moderna.

Ya hemos citado la *Cinédia,* fundada por Adhemar Gonzaga en 1930, primera que produjo una serie de filmes hablados en portugués. La estrella Carmen Santos, que había trabajado en muchos filmes, incluso en la vanguardista *Límite,* fundó en 1933 su *Brasil Vita Filmes,* comenzando por *Obde a Terra Acaba* (dirigida por Octavio Gabus Mendes), y construyó poco después sus estudios propios. Las mayores inversiones llevaron a buscar éxitos populares explorando temas de fácil repercusión. Así nace el citado género musical carnavalesco, que se ramificó en la típica

comedia cómica, la *chanchada,* tan desacreditada más tarde, pero que otorga cierta solidez a empresas comerciales como las citadas y otras: tales como L'Atlantida, Sonofilmes, etc. Entre tanto, un poderoso distribuidor-exhibidor, Luis Severiano Ribeiro, adquirió también L'Atlantida en 1947, convirtiéndose en cabeza de un grupo que dominaba todas las fases del negocio.

La competencia extranjera, a su vez, respondía a estas expansiones comerciales con una Asociación Brasileña de Cine, la ABC, que unió a todas las distribuidoras filiales de filmes norteamericanos; esta política no era ajena a la poderosa asociación de productores de Hollywood, la Motion Pictures of Americana, cuya filial en Brasil dirigió el ubicuo Harry Stone, bien conocido en todos los países latinoamericanos, donde suele aparecer cada vez que se vislumbra alguna medida proteccionista para las cinematografías locales.

O cortiço, de Luis de Barros (1946); *Inconfidencia mineira* (terminada en 1948), de Carmen Santos, sobre la vida de Tiradentes, y *Argila,* de Humberto Mauro (que produjo la Santos), fueron algunos de los pocos filmes ambiciosos de este período. Mauro, con *Argila* y *Canto da saudade* (1952), un filme que el maestro dirigió e interpretó, junto a su familia, en su pueblo natal, Volta Grande, seguía siendo el más sensible cronista de la vida cotidiana y rural del país. Sin llegar nunca a enriquecerse, Mauro abrió caminos para el cine, pero en las últimas décadas de su vida se apartó de la producción para dirigir el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), dedicado a formar documentalistas. Si bien muchos cortos allí realizados eran destinados a la propaganda oficial, hicieron allí documentales Lima Barreto (el luego famoso director de *O Cangaceiro),* Pedro Lima *(Nordeste)* y Genil Vasconcellos [4].

Hacia 1950, el cineasta Alberto Cavalcanti, famoso por sus filmes de vanguardia en Francia hacia fines de la década del veinte *(En rade)* y en Inglaterra junto a la escuela documental de John Grierson *(Coalface),* retornó a Brasil para tomar la dirección de la *Vera Cruz,* ambiciosa productora de San Pablo, fundada con capitales del Banco de Brasil y el propio Estado. Con modernos y amplios estudios, construidos por italianos, la empresa se proponía planes ambiciosos: diez grandes producciones por año, que distribuiría el sello americano Columbia. «Un cine brasileño para brasileños» era la divisa, que Cavalcanti trató de imprimir a los filmes que dirigió, produjo o supervisó en ese efímero período. El más exitoso fue el citado *O Cangaceiro,* del ampuloso Lima Barreto, especie de *western* folklórico, cuyos decorados (Carybé), música y veracidad ambiental llamaron la atención mundial por su vigor pintoresco.

[4] En el INCE, en 1963, conocimos al patriarca ya muy anciano dedicado a una labor pedagógica que le quedaba estrecha. AGUSTÍN MAHIEU, revista *Brasil-Cultuc,* Buenos Aires, 1977.

Pero en *Vera Cruz* se hicieron otros films ambiciosos, a veces frustrados, pero en alguna ocasión más profundos. *Caiçará* (Adolfo Celi), *Terra é sempre terra* (Tom Payne), *O Canto do Mar,* del mismo Cavalcanti, y *Sinha Moça,* de Tom Payne y Oswaldo Sampaio. Pero las fallas de estructura de *Vera Cruz* la llevaron pronto a la ruina, pese a los esfuerzos de Cavalcanti. Y su contrato de distribución mundial con Columbia tampoco funcionó en la práctica.

«El empirismo—escribe G. Santos Pereira—y una dosis negativa de diletantismo y, principalmente, la fragilidad de la estructura comercial, desvinculada de los sectores básicos de la distribución y exhibición, llevaron pronto a la crisis el efímero centro industrial de San Pablo.» El mismo Cavalcanti explicaba así las causas del fracaso: «En Brasil, a pesar de haber hallado un número inmenso de excelentes colaboradores o de personas que jamás cesaron de estimularme, fui al mismo tiempo el blanco de una campaña política intensa, violenta, económicamente archipoderosa, accionada básicamente por los dirigentes de la industria cinematográfica norteamericana, que deseaban destruir mi objetivo».

A su vez, el crítico Pedro Lima, en un artículo escrito en 1954, definía los motivos de la catástrofe: «Desde el primer día, cuando la *Vera Cruz* aún no tenía iniciada *Caiçará,* preveíamos y de ello advertimos a su director, Franco Zampari, el fracaso de la compañía, porque, por los planes que oíamos, ella no se afirmaba en cimientos sólidos. Esta base, que faltaba desde los primeros instantes, era su parte comercial. En cine, no basta producir los filmes, sino que se debe pensar primero en el mercado, en los rendimientos de taquilla y en el porcentaje que cabe al productor».

Esas reglas básicas del *show business,* no advertidas por los poderosos industriales paulistas que financiaron *Vera Cruz;* los errores cometidos por ciertos «técnicos» italianos que construyeron los enormes estudios; la inexperiencia de los propios brasileños en la producción y cierto snobismo calcado de los modelos extranjeros, hicieron fracasar los esfuerzos bien intencionados de Cavalcanti, que intentó un cine de calidad y raíz vernácula, pero que había estado demasiado tiempo en otros ambientes menos improvisados. Pero, sin embargo, el tiempo de la *chanchada* y el carnaval también había pasado. Nuevos cineastas, con concepciones distintas de la realidad y de la misma estructura del film, estaban aproximándose.

El Primer Congreso Nacional del Cine Brasileño, en 1952, recogía, por su parte, la influencia de las asociaciones de productores y técnicos, con inquietudes de afirmación a la cual no eran ajenos críticos e intérpretes. También se discutía en el Parlamento el proyecto de creación de un Instituto Nacional de Cinematografgía oficial, elaborado por una co-

misión presidida por Cavalcanti y nombrada por el propio presidente Getulio Vargas. El espíritu nacionalista predominaba ya (y seguiría hasta hoy), más allá de diferencias políticas e ideológicas, estéticas o personales.

La aventura del Cinéma Nôvo

La década del 60-70 correspondió a una nueva generación dispuesta a descubrir caminos nuevos, con una formación cultural distinta y cuya única continuidad con el cine anterior podía hallarse en las ocasionales búsquedas (Mauro ante todo) de la autenticidad popular.

«Fijándose en el análisis de la realidad social, política y cultural del Brasil contemporáneo—escribe Geraldo Santos Pereira—, los cineastas de la nueva escuela realizaron obras polémicas, sin gran aceptación popular, pero alcanzando una indiscutible repercusión crítica y, no pocas veces, la consagración internacional.»

El verdadero iniciador de esta corriente, de esta bossa nova largamente madurada en la discusión y las experiencias directas, fue Nelson Pereira dos Santos, que en 1955 realizó *Rio 40 graus,* penetrante fresco de un día en la ciudad, desde las elegantes playas de Copacabana hasta el delirio del fútbol, sin olvidar la miseria de las *favelas.* A ella siguió otra visión directa de la antigua capital, *Rio zona Norte* (1957), que debió ser la segunda parte de una trilogía. Tras estas bocas precursoras, Nelson realizó dos filmes en condiciones poco propicias *(Boca de Ouro* y *Mandacaru Vermelho),* tras los cuales, en 1963, dirige una obra maestra, *Vidas secas,* donde encuentra a una admirable fuente en el libro clásico de Graciliano Ramos, pero que ya contiene un estilo ascético y veraz, conmovedor y trágico que le es propio. Esta es ya parte del movimiento del cinéma nôvo que llega ese año a su período más feliz. Nelson Pereira dos Santos, a quien sus compañeros gustan llamar el «abuelo del cinéma nôvo», tenía entonces treinta y seis años.

Vidas secas ubica su historia en el árido y pauperizado Nordeste, tierra del *sertao,* donde una familia inicia su peregrinar ahuyentada por el hambre y erra por el desierto trágico e implacable. También el sertao era escenario de *Dios y el Diablo en la tierra del sol,* segundo filme de Glauber Rocha, el otra protagonista relevante del cinéma nôvo.

Glauber Rocha, nacido en Vitoria da Conquista, Bahía, en 1938, había comenzado con *Barravento,* lírica y violenta descripción de la vida de los pescadores de su Bahía natal, en 1962. *Dios y el Diablo* (1964), obra barroca hasta la exasperación, mezcla la leyenda y la realidad social del Nordeste brasileño, entrecruzando las vidas de un cangaciero, un profeta

mesiánico y un «cazador» de bandidos, Antonio das Mortes, que será el protagonista de otro de sus filmes. La alienación mística, el bandolerismo rural impulsado por la miseria y la opresión feudal de los «coroneles» de las fazendas confluirán precisamente en la figura sincrética de *Antonio das Mortes* (1969), el antiguo matador de cangaceiros convertido en oscuro vengador social. Este mundo primitivo, que otorga a estos filmes de Rocha su poesía bárbara y su barroquismo elaborado, no son, sin embargo, según el autor, una simple elocubración estética, sino el resultado de una realidad social tan angustiosa como delirante en sí misma: la violencia de América Latina engendrando sus propias sustancias de opresión, de antiguos y nuevos colonialismos.

Conocimos a Glauber Rocha justamente en 1963, mientras realizaba el montaje de *Dios y el Diablo en la tierra del sol*. En el laboratorio, rodeado de trozos innumerables de película. Así pudimos ver horas de proyección, de material aún informe y sin cortar, que luego desapareció en la hora del entusiasmo y la creación. Era también, como dijo más tarde el montaje definitivo. Era el momento crucial y mágico del nacimiento; más tarde Rocha, la etapa en que surgía el *cinema nôvo* como «una ruptura con la cultura tradicional, ya que no se trataba solamente del filmes, sino también de los fundamentos de la técnica, la economía y la estética cinematográficas en Brasil».

En esos momentos, Pereira dos Santos estrenaba *Vidas secas;* Joaquim de Andrade, Paulo César Saraceni, Rui Guerra, Carlos Diegues, Leon Hirzsman, Miguel Borges, Gustavo Dhl, David Neves, Luiz Carlos Barreto (luego el productor por autonomasia del cinéma nôvo), hacían sus primeros ensayos o completaban sus primeros largometrajes.

En esos años enfervorizados surgieron filmes como *Porto das Caixas* e *Integración racial* y *O desafio,* de Paulo César Saraceni; *Maioria absoluta* y *A Falecida,* de Leon Hirzsman; *Los fusiles,* de Rui Guerra; *Ganga Zumba,* de Carlos Diegues; varios de ellos y Joaquim Pedro de Andrade habían reunido, en 1962, varios cortos independientes con el título de *Cinco veces favela,* especie de «primer manifiesto» del cinéma nôvo e intento de entrar en la exhibición comercial.
movimiento estudiantil radical del Centro Popular de Cultura, así como

«El cinéma nôvo—escribe Peter B. Schumann [5]—tuvo raíces en el en una posición nacionalista popular. Allí, la *nouvele vague* sólo sirvió de estímulo para meditar sobre la función del cine. Como esto se dio en el contexto de un movimiento estudiantil politizado, la concepción de este nuevo cine resultó ser política, de acuerdo a los conceptos políticos del Centro Popular de Cultura. No se trataba de conquistar por lo pronto el

[5] PETER B. SHUMMANN: «Por un cine político», en la revista *Arte, sociedad, ideología,* núm. 5, México, 1978.

aparato institucional cinematográfico, sino de representar la realidad político-social, sobre todo los problemas del pueblo. El objetivo declarado era expresar esto último en un lenguaje coherente con su contexto cultural, es decir, en un lenguaje auténtico.»

«En el campo de la cultura—añade Schumann—rompieron con las estructuras establecidas, aunque en el aspecto político se ubicaran dentro del marco trazado por el sistema liberal-democrático.» Cabe anotar que los inicios del cinéma nôvo coincidieron con el Gobierno liberal de izquierda de Goulart, mientras que su maduración estética y también su crisis, con los regímenes militares que lo derrocaron. El cambio de circunstancias se apreció en los filmes más interesantes del período. *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, expresaba en su forma lírica y barroca la manipulación política de las masas enajenadas; *Antonio das Mortes* (1969), la separación total, mística, de esas masas entregadas a sus ritos fabulosos, mientras la lucha política se aísla en sus juegos de poder.

O desafio (1967), de Saraceni, planteaba la crisis ideológica de un joven intelectual frente a la dictadura, mientras *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, era una epopeya satírica y mitológica que en esa clave simbolizaba los conflictos de la sociedad moderna. Algunos de los mejores realizadoras del cinéma nôvo, al no poder conciliar sus ideas con la represión del régimen, se exiliaron temporalmente, como Glauber Rocha, que filmó en Africa *El león de las siete cabezas* (1970), *Cabezas cortadas* (1970) en España y *Câncer* (1972) en Cuba. Luego regresó a Brasil, donde emprendió un monumental filme con material documentalístico y de archivo, *La historia del Brasil*. También Rui Guerra rodó en el exterior *Sweet Hunters* (1969), para retornar en 1970 a Brasil con *Los dioses y los muertos*. Otros, y algunos más jóvenes, como Arnaldo Jabor, participaron del nuevo desarrollo industrial propiciado por el Estado, realizando filmes que concilian los objetivos de un cine formalmente suntuoso y popular con una obvia asepsia ideológica. Pero de esto hablaremos más adelante.

Nelson Pereira dos Santos, sin salir nunca de su país, fue uno de los pocos en mantener el rigor y la pureza iniciales, con obras más elípticas y personales, pero que tampoco cedían al fácil *boom* comercial. Lo demostró con *Asilo Muito Louco* (1970), filme admirable que muestra la vida en un manicomio situado en una región subdesarrollada (a fines del siglo pasado naturalmente) con sutiles connotaciones; en *Como é gostoso o meu francés* (1971) y *Tenda dos milagres* (1976).

Destruido por la censura y por sus propias contradicciones internas, el cinéma nôvo significó, no obstante, un hito irreversible para el cine brasileño. Comenzado «cámara en mano» y con escasos recursos, dio, sin embargo, una estructura y una calidad estética hasta entonces desconocida

en la industria. Su crisis provocó varias consecuencias disímiles. Los cineastas más jóvenes le reprocharon ser «académico, reaccionario e integrado». Pero su propuesta, un cine subterráneo y «pobre», no dejó huellas; más bien derivó a ensayos vanguardistas, formales, sobrepasados y anacrónicos. Mientras tanto, sucedían fenómenos interesantes en la política oficial frente a la cinematografía.

El «boom» económico del cine

En la última década, tanto en la esfera del Instituto de Cinematografía Brasileño como en el campo de la producción se produjeron cambios importantes. Luego de varias reformas a la ley de cine, cuyas medidas de protección no habían tenido demasiado éxito práctico, se aprobó en sustancia el «Proyecto brasileño de Cine» elaborado por los productores, que habían presentado Roberto Farias (también director, cabe recordar *O asalto a o tren pagador),* Luis Carlos Barreto, Walter Hugo Khouri (conocido director también de filmes psicológicos con influencias bergmanianas y antoninianas), Oswaldo Massaini, Alfredo Palacios y Geraldo Santos Pereira.

Esa estructura parte de un Consejo Nacional de Cine formado por organismos federales del Estado y de la iniciativa privada y de la reforma de la empresa oficial de cine Embrafilme, cuyas atribuciones son muy extensas, pues le compete llevar a la práctica las iniciativas del Consejo y de tal modo controlar, fomentar la producción, distribuir filmes extranjeros y nacionales, producir y adquirir o exhibir filmes educativos, fiscalizar la explotación cinematográfica y el cumplimiento de las leyes de protección al filme nacional, etc.

La novedad de esta estructura fuertemente estatista es que desde sus proyectos estuvo fuertemente inspirada por los miembros de la industria y, por tanto, obedece a políticas que favorecen a la misma frente a la competencia extranjera. El director de Embrafilme es Roberto Farias, director comercial, pero interesante, de la misma generación del cinéma nôvo, y el jefe de distribución, Gustavo Dahl, joven director de aquel movimiento.

La Embrafilme coproduce películas nacionales y distribuye las más importantes. Pero también subvenciona la difusión cultural y a través de los cineclubs ha propiciado una extensa red de distribución en 16 mm., donde reaparecen los clásicos del cinéma nôvo, que prácticamente habían desaparecido de las pantallas y nunca habían llegado, como ahora, a las provincias más remotas. Este fomento de la cultura cinematográfica, ya integrada, hasta en sus manifestaciones revolucionarias, es otra muestra

de la habilidad diplomática brasileña para superar graves desigualdades político-sociales mediante objetivos comunes de un proyecto nacional.

En el caso del cine, los resultados son espectaculares y también ambiguos. La producción aumentó en forma notable, sobrepasando ya los cien largometrajes por año. La calidad media es notoria y el trato entre Estado y productores se cumple: aquél aumenta sus leyes de protección y éstos realizan un cine espectacular, a veces de real calidad y profundidad, pero sin tomar temas conflictivos. Por ejemplo, la crítica social o el sexo se tratan con sorprendente libertad, pero en relatos históricos suficientemente remotos. En el caso de la encantadora y divertida *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, sobre una devastadora *vamp* esclava colonial, o *Doña Flor y sus dos maridos,* del joven Bruno Barreto (hijo del productor Luiz Carlos Barreto, que en una línea más comercial expone desenfadamente una historia del novelista Jorge Amado. Este filme obtuvo un éxito de público enorme dentro y fuera del país.

La elipsis o la alegoría, en las obras notables de Diegues (aún mejor que su *Xica da Silva* fue *Lluvias de verano,* 1977); Nelson Pereira dos Santos *(Tenda dos milagres),* Joaquim Pedro de Andrade *(Guerra conyugal,* 1974), valorizan la obra de los veteranos creadores del cinéma nôvo. Otros cineastas jóvenes, como Lauro Escorel y S. Viana, intentan una línea más directamente comprometida, pero sin mucha difusión. Una grüesa suma de filmes, además, se inclinan al erotismo y el costumbrismo, a veces con sabor popular exuberante y otras, con objetivos más bastos: hasta se ha acuñado un término local para definirlos: la «porno chanchada».

CLASIFICACIONES

Siguiendo al crítico y director G. Santos Pereira, podríamos resumir la evolución histórica del cine brasileño en seis etapas.

1) *Fase primitiva* (1896-1912). Desde la llegada de los primeros aparatos a los comienzos de la exhibición y la producción.

2) *Fase artesanal,* que incluye las primeras tentativas de producción organizada, pero más referidas a la acción personal de algunos pioneros que a una estructura industrial consistente. Este período abarca desde 1912 a 1922, cuando comienzan algunos interesantes movimientos regionales.

3) *Fase preindustrial* (1923-1933), cuando surgen también algunas figuras de autores originales, como Humberto Mauro, Almeida Fleming, Mario Peixoto, Adhemar Gonzaga y algunos otros. Además se forman grupos organizados de producción, se construyen estudios y hay tentativas (incipientes) de organización industrial.

4) *Fase industrial.* Se caracteriza por la aparición de grupos ligados

o amparados por organizaciones comerciales y financieras. Aumenta significativamente la producción, se diversifican los temas y surgen en San Pablo productores industriales (también en Río), como Vera Cruz, Atlántica, Maristela, Multifilms, etc. Se construyen laboratorios de procesamiento y estudios de sonido y montaje.

5) *Fase de producción independiente.*—Aparecen movimientos independientes de producción en Río, Minas Gerais, Río Grande do Sul, etc. Surge un cine autor, especialmente centrado en el talentoso grupo del Cinéma Nôvo, formado por realizadores jóvenes (1960-70).

6) *Fase contemporánea.*—«Realiza un sistema mixto de producción independiente y de grupos concertados de producción y distribución; se caracteriza por una nueva estructura económica y organizativa a nivel más complejo, influida por la política federal que favorece fusiones y conglomerados de empresas y permite la reducción del costo operacional.»

En esta fase, como se destacó más arriba, se observa la diversificación de las líneas de producción, dominadas numéricamente por la comedia popular, pero que también toca el género policial, el histórico y el experimental, de línea más avanzada y que reconoce elementos que perduran de la escuela del cinéma nôvo; también se alientan las obras de gran espectáculo, que buscan el gran público y el mercado externo.

RESUMEN CRÍTICO

Cuando Glauber Rocha, antes de su retorno a Brasil—polémicamente discutido en Europa—fustigaba la situación del cine brasileño en su nueva estructura industrial mixta, decía: «El fascismo controla la producción, la distribución y la ideología de los filmes. Los cineastas revolucionarios se enfrentan con la crisis económica y con la censura. El cine "subterráneo" se halla en la misma situación. En la semiclandestinidad confluyen las contradicciones». Esto lo decía en Roma en 1971. Más tarde ejercitó un proceso dialéctico que, al parecer, lo llevó a una posición coincidente con sus compañeros de grupo que en lugar de enfrentar el «sistema» decidieron impregnarlo, desde el mismo interior de Embrafilme, con algo que, realísticamente podría llamarse un compromiso político-cinematográfico, que les permitía controlar el desarrollo de la industria fílmica con formas culturales y espectaculares «evolucionadas» y sin tocar directamente la política oficial. Una utopía cambiaba hacia una fórmula práctica...

El mismo Rocha daba ya en 1971 la fórmula que se seguiría: «...) la fiesta de las metáforas, de las alegorías, de los símbolos, no es un carnaval de la subjetividad; es el rechazo al análisis racional de una realidad deformada por la cultura europea y asfixiada por el imperialismo

norteamericano. Un cine que se opone a las clasificaciones de la antropología colonial. Su verdadera dimensión es la "magia irracional"».

A este programa no se opone obviamente el estado brasileño, porque coincidiría en parte con una corriente nacionalista quizá no aplicada entre los bastidores económico-sociales, pero que se apoya fuertemente en el sentimiento del país, en su poderosa raíz étnica y popular. Y a esta altura, el cine, como la diplomacia brasileña, sigue probando su «destino manifiesto».—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4. MADRID-13).*

LA IMAGEN ARCAICA DE LA VIDA INDESTRUCTIBLE

(A propósito del *Diónisos* de Carlos Kerényi: «Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens», ed. Langen-Müller, Munich-Viena, 1976, páginas 440, ilustr. 198 [vol. VIII de sus Obras] y «Dionysos, Archetypal Image of Indestructible Life», trad. R. Manheim, Bollingen Series LXV, 2, Princeton University Press, 1976, págs. 388 [444], ilustr. 146, con una biografía y una bibliografía del autor redactadas por Magdalena Kerényi.)

«El poder mágico, mediante el cual el Príncipe fálico de la Naturaleza exuberante arrebatara consigo el género femenino por nuevos caminos, se revela en tales fenómenos que sobrepasan no sólo nuestras experiencias, sino nuestra imaginación también. Sin embargo, si quisiéramos limitar estos fenómenos exclusivamente a la provincia del crear poético, por lo pronto revelaríamos una carencia de iniciación respecto a las profundidades tenebrosas de la naturaleza humana, los poderíos de una religión que satisfaría tanto nuestras exigencias sensuales como supersensuales, la receptividad del mundo sentimental femenino que funde lo material y lo espiritual en una unidad indisoluble; y nos equivocaríamos, también, en cuanto al encantamiento tiránicamente victorioso de la Naturaleza meridional. En consecuencia de la sensualidad del culto dionisíaco... y del significado que éste atribuye al imperativo del amor sexual, él mismo se revela extraordinariamente afín a la naturaleza femenina. Así se explica su contacto, antes que nada, con ésta. Y dio nuevas directivas a su vida; encontró en ella sus seguidoras más fieles; basaba en ella todo su poder. En un sentido casi total de la expresión, es Diónisos el dios de las mujeres, el manantial de todas sus esperanzas sensuales y supersensuales; el centro de su existencia. Y son ellas que lo des-

cubrieron en toda su magnificencia; se reveló entonces delante de ellas y fueron ellas que victoriosas le conquistaron el mundo entero.»

Estas palabras de Bachofen, aunque solamente estén de introducción en la segunda parte del libro de K., señalan de modo conciso y sumario, qué es lo que nuestro autor quería demostrar y representar en esta su póstuma obra. Pues de ningún modo al «dios loco» de W. F. Otto, cuyo concepto no se oriunda de la tradición, pero sí de la vivencia nietzscheana de Otto—de la cual ese autor nunca consiguió distanciarse—y de una equivocación en una afirmación de Schelling citada por Otto. «Quien engendre vida—dice Schelling—penetra en la profundidad primigenia, en donde habitan los poderes de la vida. Cuando surja de allí nuevamente, en los ojos le brillará la chispa de la locura, por ser allí abajo la vida lindante con la muerte.» La experiencia, sin embargo, contradice esto. La locura brilla en el ojo del procreador o el creador artístico, cuando éste se sumerge en la profundidad primigenia de la vida y *no* cuando se emerge de allí. En cuyo ojo la chispa de la locura brille no antes, sino *después* de su experiencia vital, sí que es loco de veras, y así es como Otto—bajo el influjo de Nietzsche—quiso hacernos creer que Diónisos es el «dios loco». Pensaba que Homero lo justificaría. *La Ilíada,* de hecho, habla de un *Dionysos mainomenes (Il.,* VI, 132 y sigs.). Otto, empero, no se dio cuenta que este adjetivo *aquí* quiere decir «embriagado», quizá «arrebatado», caracterizando un estado al que nos empujan el vino o la pasión de amor; en que el mismo dios se expresa y se realiza; en que la mujer se tornará *mainas:* ménade, pero por esto aún no enloquecerá. El mito distingue con toda claridad entre arrobamiento dionisíaco y locura propiamente dicha—por ejemplo, ahí, en donde relata sobre las hijas de Minyos—. Estas—insensatamente—querían resistir a la llamada del dios. Baco, ofendido, haciéndolas *realmente* locas, las castigó. Por entre las cimas del monte habrían de desgarrar, en su embriaguez dionisíaca, un animal joven. En vez de esto hicieron añicos, en la saña de su locura, al niño de una de ellas. Han hecho con éste lo mismo que hicieron, a su vez, los titanes—demonios de la muerte, pintados de blanco en la cara, en el mito primitivo—con el niño divino, Diónisos, lactante aún. Pero en el caso del dios inmortal, la vida irreductible—aunque sufriera, de veras, una muerte cruel—también la sobrevivió: Diónisos resucitó, porque un miembro de su cuerpo, su falo, o, según la fórmula más tardía, «su corazón cuerdo», no se destruyó. Y fue en éste en donde se conservó la vida temporalmente no limitada: la *zoé.* (Zoe—explica K.—es la vida indestructible; *bios:* la de cada uno, irreiterable, finita.) Y K. demuestra que lo que fue dicho del modo citado por el lenguaje del mito es definible también por el lenguaje de la biología moderna, y conserva su validez en ambos casos: «Por contener vida también he-

reditariedad... rompe con las fronteras del ser vivo, singular y finito, y resulta en cada uno de los casos... indestructible. La vida vive también en la hereditariedad... y es precisamente por esto que lleva en sí el germen de la infinitud temporal». El Diónisos lateinte—el de después de su despedazamiento—duerme durante doce meses en el palacio de Perséfona, o sea, en el mundo bajo de los muertos, pero solamente duerme.

Las ceremonias de su pueblo invocan, de dos años en dos años, el mito, en el cual se anuncia—también en un sentido simbólico—la existencia supertemporal de su ser. Al haber pasado los doce meses, clarines lo llaman y entonces retorna del país de los muertos, que se abre ahora, el ser más vivo y animado, el dios secreto, anhelo y esperanza de las mujeres entusiasmadas (piénsese en la etimología de este vocablo griego) al modo de ménades en las vísperas del advento de *su* salvador. Aquellos ritos que se extendían ahora por un plazo de dos años no lo ubicaban, sin embargo, en Atenas, sino en Delfos. Cuando Apolo, pequeño aún, sentado en el brazo de su madre, Leto, por primera vez subiera al Parnaso, el monte era ya el teatro de fiestas báquicas inauguradas para el culto de su hermano, Diónisos. El otoño tardío y el invierno le pertenecieron en Delfos a él también en adelante. En los textos griegos causa casi una impresión septentrional la descripción del paisaje invernal, el paisaje en que se realiza el *thyein,* el enjambrar intensificado, que casi llega al vuelo de las mujeres poseídas por su dios. «Subir al Parnaso—informa Pausanias—es dificultoso aun para un hombre fuerte; más altas que las nubes se yerguen las cumbres del monte, encima de ellas enjambra el tropel de las *tiadas,* mujeres en *trance* por Diónisos *y* Apolo.» Helos aquí: Apolo y Diónisos—representados como opuestos irreconciliables en el famoso libro de Nietzsche, libro éste que, dicho sea de paso, carece de una evaluación del papel de la mujer en el orbe dionisíaco. La polarización en la cultura griega ya la sentía *(humanum est:* vivir en y por opuestos) y expresaba Hölderlin también, más de setenta años antes que Nietzsche. Se dio cuenta, sin embargo, que los opuestos, para ser válidos, deben radicarse en lo más sencillo y más profundo de la naturaleza humana: en lo antagónico y armoniosamente unido—a la vez—de los sexos. Hombre y mujer: antagónicos, por un lado, se complementan, sin embargo, por el otro. Hölderlin vio la polarización del ser griego en el «patos sagrado», que podría concebir como el polo del dios, que también se llamaba Dithyrambos, y... en Juno. El poeta vislumbró a Juno en la atmósfera diáfana de un ocaso claro *(abendländisch),* de carácter sobrio *(Nüchternheit)* y dotada del talento de la expresión nítida y precisa *(Darstellungsgabe).* (Carta de Hölderlin del 4 de diciembre de 1801. Comp. lo dicho acerca de *genius, genialis* [pá-

gina 374] y de la *Juno natalis* [pág. 375] *en nuestro:* «La genealogía, espejo de la Historia universal», en *Eco,* núm. 148.) Se entenderá que sin ella el «patos» del otro es como la voz, es cuando carece de articulación. Es, tal vez, la mayor dificultad en nuestra comprensión del mito griego—pero, a la vez, también una de sus grandes enseñanzas humanas—este completarse de y por el opuesto, este a la primera vista más que confundidor estar patente mutuo de sus figuras, esta carencia de fronteras rígidas entre ellas que tan violentamente contradice nuestro concepto de la individualidad; el estar definido del individuo, doctrina ésta cuyas consecuencias determinan todo nuestro concepto de mundo y hombre. La mitología todavía sabía (y sabía representarlo también), como *resuena* —mediante sencillas, profundas y cálidas modulaciones internas—un ser humano en el otro ser humano, un ser divino en el otro ser divino. «¡Profeta tú!—invoca Esquilo a Apolo en uno de sus fragmentos—, *dionisíaco,* laurel-Apolo», y de modo de eco se percibe en un fragmento la voz de Eurípides: «¡Príncipe del laurel *el Baco amante:* Payan Apolo, tañedor de la cítara!» No son ellos a solas, sin embargo, que de tal modo «están rimando» entre sí, o, lo que es más: están patentes uno ante el otro. Así también los otros. K. nos ofrece los más notables resultados que en este libro tiene en la primera parte de su obra, a la que dio el título de *Preludio en Creta.* Ya el mero descubrimiento del arte cretense ha sido—como sabemos—una magnífica experiencia cultural, que se completó en 1952 por el desciframiento del «Linear B», una de las escrituras de Creta. Por él es que la Creta primitiva llegó a ser parte integrante de nuestro concepto histórico. La «superstición» de un Diónisos «tracio», advenidizo, tardío en la cultura griega, se desmoronó en sí, cuando se sabía que Diónisos aparece en Pilo ya en el siglo XIV; pero expresiones que se refieren o aluden a él abundan en la misma isla de Creta en tiempos anteriores aún. La cultura cretense—afirma K.—nos transmite tales imágenes y figuras, «en las cuales el secreto (de la vida) acércase más al hombre: cual surgiera de gran lontananza se le presenta en un plano de tiempo "puro", el tiempo festivo, y en el de un espacio "puro", o sea, en el teatro de tales acontecimientos, que se desempeñan no en las dimensiones del espacio, sino en su *propia* dimensión, abriendo ante nosotros perspectivas de índole tal, que en ellas podemos anhelar o experimentar las revelaciones de los dioses». Lo dicho es uno de los más notables descubrimientos o, más correctamente, una de las más profundas comprensiones de K. respecto al tema de la religión. Cada persona que se ocupe—aunque sea sólo superficialmente—de cuestiones religiosas sabrá que las visiones no son desvaríos enfermizos y espectros tampoco, sino realidades de validez plena, desde el punto de vista del hombre religioso que las experimenta. Clara devenía esta consideración precisamente

en la experiencia de K. Una epifanía representada en un anillo de oro de Isopata—representando una visión tal—nos señala con toda claridad de qué es lo que se trata aquí. Desde el fondo de la representación un ojo grande está mirando al espectáculo del tiempo festivo, en que se realiza la epifanía de una diosa. «*Jemand schaut zu.*» De modo idéntico—aunque ésta vez no buscaríamos vivencias religiosas—miraríamos desde afuera (de nuestra realidad cotidiana) hacia aquella dimensión de trascendencia elevada en que—ante los ojos de los espectadores de un drama o lectores de una novela—se nos presenta precisamente un acto o una secuencia de *esa* realidad. «La visión es verdadera, más verdadera que el sueño», cita K. el testimonio de unos indígenas americanos. Pero también los santos católicos u ortodoxos nos testimoniarán lo mismo, en primer lugar, Teresa de Avila en su *Castillo interior*. En un texto del Medioevo tardío leemos: «Aquí comienza la visión en el tiempo de quietud del corazón. Y soy como a quien tocara un sueño del alma... *pero mi entendimiento está alerta* (Nádor-Kódex, 1508). En este mundo rico y abundante, en que las esferas latentes de lo profundo y lo interno de la psique están todavía vivas, pues hablan y cantan, surgen y se plasman en imágenes y figuras, se torna comprensible y natural que todo—y hasta el acontecimiento más cotidiano—alcance sus consecuencias en estas perspectivas elevadas, de las cuales hablábamos. La precursora de la uva es la miel; el del vino, el hidromel. La época de su fermentación coincidía con el tiempo del *canis ortus,* el temprano levante del Sirius: el comienzo del año del Sirius. El cielo estrellado, a su vez, constituye una proyección de esa dimensión, «que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma» (Teresa de Avila). El Sirius es la estrella Can. Tras él marcha su amo, Orión, el gran cazador. Pero de espaldas a Orión se halla el escorpión y es su picadura la que acaba con el gran cazador. Desciende, pues, para regresar mañana a la noche y que su mito se repita, y que esto siga siempre así hasta el final del mundo. También en este mito se expresa *zoé,* la vida indestructible. La estrella, a su vez, es un ser mítico ambivalente por excelencia. Bien lo sabía Homero *(Ilíada,* XXII, 26-31), como también los mitos que se basan en la tradición cretense, anterior aún al mismo Homero. Así se conservó el otro nombre de Minotauro: Asterión, el astro. El otro nombre de Sirius reza como sigue: Iakchos. Que Iakchos es igual a Bakchos debiera parecernos natural, aun en el caso en que no lo comprobaron datos y no lo supiéramos por cómo transmigra la historia de Orión y su perro en la de Oineus-Baco. Pues también Baco es un «gran cazador». Como se recordará, uno de sus nombres es Zagreus, el «cazador», aunque uno que captura, no uno que mata a su víctima. ¿Por qué? Por ser Diónisos también el Omestes, el devorador de carne cruda: el que desgarra el animal que cae en

su poder y lo devora crudo. Esquilo relata: «como a una liebre» lo persiguió a Pantheus, para desgarrarlo luego. En las *Bacantes* de Eurípides, las *tiadas* son la jauría de Diónisos: con ellas sale a la caza. Allí hace que a Pentheus—que resistía a su voluntad—lo desgarre a su propia madre, poseída por el arrobamiento de *mainas*. Pese a esto, en el mito primitivo él mismo, el dios, había sido Pentheus: el desgarrador desgarrado. Con este lema vuelve nuevamente el mito a su centro candente: la información acerca del divino niño destrozado, como si estuviéramos vagando en el laberinto, del que ya no se nos abre ninguna salida salvadora. Fue, sin embargo, precisamente el estudio de la cultura cretense, que condujo a K. al doble sentido—muerte y vida—del mito del laberinto *(Labyrinth-Studien,* Vol. I de sus *Obras,* 226-273). En Knossos se encontró una plaza de danza, en donde se podía «bailar el laberinto» en dos direcciones: hacia adentro, al centro mortífero, o hacia fuera, en dirección de la luz. No obstante, en el profundo centro tenebroso del laberinto originario —en el que, sin embargo, acontece también el cambio de rumbo: el comienzo de la salida a la luz—allí estuvo sentada Ariadne: Pasiphaë-Ariadne, la unidad madre-hija, y con ella Minotauro-Asterión, hijo y hermano a la vez. El capítulo «Ariadne» de *El preludio en Creta* está lleno de sorpresas: enigmas y misterios. «A la señora del Laberinto —miel—», dice una tablilla de Knossos. Esta señora es Ariadne. Como tal, ella—la «singularmente pura»—está subordinada al poderío de Diónisos, supremo rey del Laberinto. ¿Qué fue lo que la movió cuando Teseo vino a Creta? ¿Quiso rebelarse contra el dios, escapar a la esfera de su supremacía, como mujer y como diosa? Diónisos, al darse cuenta de qué era lo que estaba pasando, llamó en testimonio a Artemis. Según Homero, Artemis acabó con Ariadne *(Od.,* XI, 324-5), así como acabó con Koronis, la infiel amante de Apolo. Semejantemente, como del cuerpo de Koronis el pequeño Asklepios, se salvaba del de Ariadne el Diónisos infante. El mito no conoce el uno tras otro de nuestro pensar lógico ni tampoco la cronología racional que nos guía. Ariadne, de repente, se nos presenta como la madre de Diónisos. Ariadne, igual que antes *«resonaba»*—mediante profundas modulaciones internas—en Pasiphaë, y más adelante se identificó—aunque solamente en su muerte—con el fin fatal de Koronis, así *«resuena»* ahora con Semele, de cuyo cuerpo que devoraban las llamas, el mismo Zeus había salvado el embrión, que luego llegó a ser Diónisos. Todos estos mitos relatan nacimientos que surgen de la muerte. El Laberinto es el Averno, y si es Ariadne la señora y reina de éste, entonces Ariadne es, *también,* Perséfona, aquella Perséfona en cuyo palacio el Diónisos desgarrado—hemos visto—había dormido durante doce meses. De este modo se entenderá cómo es posible que otras variantes míticas ensalcen a Perséfona en su

calidad de madre de Diónisos, Zeus, su padre, celebró nupcias con ella en forma de serpiente. Así fue engendrado Diónisos. Incesto y serpiente —dice K.—son temas míticos de remotísima antigüedad. Para completarlos cita este fragmento órfico: «La que otrora fue Rhea se cambió —después de haber dado a luz a Zeus—en Demetría...» Y aquí es donde la tradición empieza a aclararse, y con ella esta entrañísima genealogía. Zeus, el hijo de Rhea, se unía en forma de serpiente con su madre, pero uníase también con la hija de ésta, Demetría, y también con la hija que tuvo de Demetría, Perséfona. Pero las tres son, en su última instancia, una: «un solo ser en muchos nombres», como decía Esquilo. Es también Esquilo, quien deja caer una fuerte luz sobre el carácter originario común de Zeus y Diónisos. Zagreus—dice—fue el mismo «Zeus subterráneo» y—a la vez—el hijo avernal de éste. K. comenta que hasta Zagreus es un nombre no para aclarar, sino para esconder; el que así se esconde es el más grande de todos los dioses. Su hija lo parió en una cueva cretense, es decir, el hijo-padre engendró con su madre-hija un hijo, el cual celebrará, nuevamente, nupcias con su madre. «La serpiente es la forma más desnuda de la *zoé* reducida a sí misma»: en otras palabras, la vida indestructible. No obstante—y esta objeción es de índole lingüística—, al amo y esposo de Rhea en los tiempos de la Creta primigenia todavía no se le podía llamar *Zeus,* y el nombre de su hijo tampoco podía comenzar con *Dio.* Si esta vez, sin embargo, renunciamos a los vocablos helenos—Zeus, Diónisos—se nos revela, tras éstos, el más grande de los dioses, el poderoso Anónimo serpentiforme, el que celebraba nupcias «en los antros cretenses». ¿Con quién? Con una diosa de naturaleza *lunar,* a quien allí la llamaban también Ariadne. «Ariadne es el plasmarse de las almas: la realidad arquetípica de la animación, así como, a su vez, Diónisos es la de la vida indestructible. A raíz de cada concepción nace un alma; este suceso lo llena en su totalidad la imagen de la mujer que concibe: en ella se plasma el alma. En esta imagen se refleja la luna, el paradero mitológico de las almas.» El hijo-marido-padre de esta mujer brinda prendas de naturaleza distinta: trae la embriaguez tanto del vino como del éxtasis erótico. Cuando se acerque el término de la época invernal, durante la época festiva de las Antisterias, *patet mundus:* el dios surge del bajo mundo desde su santuario entre pantanos primigenios, el más antiguo que tenía Atenas. La esposa del *archón basileüs,* la «reina», sola representa a las mujeres atenienses delante del dios. El núcleo mismo del misterio queda envuelto en las nubes de una discreción profunda. Lo que realizaba en él, se materializaba en una atmósfera de fantasmas y erotismo. El *agalma,* monumento del culto arcaico, posiblemente un ídolo itifálico, tal vez podría ser visto por las otras mujeres también. Entrar, empero, al santuario mismo y quedar ahí

a solas con el dios ha sido el privilegio único de la «reina». «Un acto bizarro de la *zoé»,* comenta K. Otro ídolo—por el contrario—parecía expresar la reducida existencia del Diónisos latente: encima de una columna se halló colgada una máscara; debajo de ella, hasta el suelo, una larga vestimenta que envolvía y escondía todo el fuste de la columna. «En Atenas, la máscara y la vestimenta larga fueron atributos de un Diónisos separado del niño divino, un dios que se regalaba a sí mismo al pueblo. La larga vestimenta cubrió *su estado,* a consecuencia del cual no fue sino *una sola parte* de su ser originario», el de su rebosante plenitud ; ahora es el avernal, el de su largo dormir en el palacio de Perséfona. «Esta máscara le toca solamente a él... vacía está sólo en apariencia: tras ella pulula todo el imperio de fantasmas y espectros, esperando salir para poblar la escena del teatro dionisíaco.» Los que lo pueblan son, sin embargo, contra todas las expectativas, las figuras del mito heroico y *no* las dominantes del mito o del culto dionisíaco. Estos, si aparecen ahí, lo hacen casi siempre por excepción; nunca por regla. Aquí se plantea un problema que a un Ortega y Gasset lo llevó en 1914 a la sincera confesión de que él no entendíala tragedia griega *(Medit. del Quijote,* I, 17). Nietzsche, que se esforzó mucho por penetrar en el enigma del género que consideraba el más sublime de todos, pensó que la tragedia griega, en su forma más primitiva, representaba exclusivamente los sufrimientos de Diónisos. Entre los dramas perdidos de Tespis había uno que se titulaba «Pentheus» y, como sabemos, Eurípides volvió—a su manera— al tema en las *Bacantes.* A K., sin embargo, le parece que el protagonista de la tragedia primitiva se presenta en la figura de un Pentheus primordial. Este Pentheus de los comienzos no era todavía, tal como lo conocemos en la obra del tercer trágico: separado del dios, rebelde a su voluntad, sino un antagonista del que—de modo misterioso—era, también, el mismo dios, como ya tuvimos la oportunidad de señalarlo en su lugar. Esta idea, paradójica a primera vista, fluye directamente del aspecto vida-muerte de Diónisos, como también fluye de su identidad con el niño sacrificado y de la representación de este sacrificado por un segundo ser vivo, en la mayoría de los casos, por un animal, aunque en este caso particular es sustituido por un hombre: el mismo Pentheus. «El héroe teatral más antiguo—dice K.—fue un enemigo de Diónisos.» El drama es tensión y choque de opuestos: no podía ser de otro modo. El que lo representó—sigue K.—hubo de morir después de haber tentado a aniquilar al dios, o sea—en tanto lo representó—a sí mismo. Así se aclara el anigma del comienzo, pero no se aclara el mito heroico, como contenido cabal de la tragedia en la preponderante mayoría de los casos, y la tan escasa o nula participación de Diónisos, que incluso a los mismos griegos, al darse cuenta de lo dicho, hacía exclamar sorprendidos;

Oudèn pròs tòn Diónyson: «¡Pero esto nada tiene que ver con Diónisos!» Un crítico moderno, al hablar de las grandes fiestas dionisíacas, en las cuales representábanse las tragedias, se vio obligado a decir: «La época festiva, el sitio de los actos, el traje de los actores, todo esto aludió al dios, pero el contenido de los dramas conducía... en otra dirección. Licurgo y Penteo: mitos de antagonistas del dios, llegaron a ser de vez en cuando temas de tragedias, pero nunca se presentaron tales temas de modo dominante en primer lugar ...En Diónisos encuéntrase —esto sí—una de las fuerzas vitales que empujaron el juego trágico por el camino de establecerse como obra de arte, su contenido, empero, se originaba del mito heroico». Nadie podrá negar el significado importantísimo que el mito heroico representa—y no sólo entre los griegos—como fuerza religiosa, educativa, patriótica, cultural y política. Los grandes estadistas griegos, en la época en que se establecieron los juegos dionisíacos, se dieron cuenta de este significado y se propusieron—con toda su conciencia y comprensión políticas—explotarlo a favor de sus fines. Conocemos con bastante claridad y suficientes detalles dos casos para podernos imaginar el suceso entero. He aquí el primero: Este nos conduce a la ciudad de Sición y al reinado del notable tirano de esta «polis» Clístenes. Los sicionios veneraban a Adrasto, el instigador de la gran empresa de los «Siete contra Tebas». Hubo versiones que narraron cómo quedó solo después del fracaso y cuál sería el fin trágico que le esperaba. Herodoto dice: «Entre otras honras que tributaban a Adrasto los de Sición, una era la representación de sus desgracias en unos coros o danzas trágicos, de modo que sin tener coros consagrados a Baco festejaban ya con ellos a su Adrasto; manda, pues, Clístenes que se conviertan aquellos coros en cantos de Baco...» (V, 67). La medida del tirano es característica: los coros cantaban la loa de un gran representante de la antigua aristocracia, enemigo natural del nuevo señor, aunque fuera también él una de las fuertes personalidades de ascendencia nobiliaria que —apoyándose sobre el *demos*—tumbó la nobleza y se impuso autócrata sobre el pueblo entero. Es lógica consecuencia de tales antecedentes históricos sociales que los elogios de héroe representando la aristocracia, si quieren sobrevivir todavía, han de subordinarse al culto y rito de Diónysos, «dios del *demos* y la población agrícola». «Pero nada nos dice—añade Lesky, el recién citado escolar moderno—que hubiere cambiado el contenido de estos cantares *en* dionisíaco» y termina: «Esencial es la adjudicación de estos cantares a los coros de Diónisos». El otro caso, más clarilocuente aún que el primero, lo relatamos por medio de una cita de *La historia de los griegos* (1857-1861), de Ernst Curtius: «Un culto—dice—que los tiranos elevaron a un nuevo significado, fue el de Diónysos. Este dios del pueblo aldeano estuvo en todo en oposición a los

dioses de las familias nobiliarias. Por esto lo patrocinaba cada regente que quisiera quebrantar el poder de la aristocracia, pero a Pisistrato le relacionaba con él—además—una circunstancia especial, puesto que la región vinícola propiamente dicha de los atenienses se extendía por las alturas de Diacria, principalmente por Icaria, cerca de Maratón y en la vecina Semaquidae. También Braurón era uno de los centros antiguos de fiestas del vino.» (Todas estas regiones son aquellas en donde se encontraban los bienes de los Pisistrátidas, grandes terratenientes.) «La patria, pues, de los Pisistrátidas fue también la patria del Diónysos ático: de ahí salieron las diferentes festividades de vendimia y otras fiestas del vino nuevo por toda Atica para alegrar con sus diversiones los meses brumosos del año y *hacer olvidar las diferencias de las clases sociales.* Por estas razones protegieron los tiranos al dios "democrático", enriquecieron sus cultos por el campo ático, que Pisistrato, según se decía, se habría atrevido de inaugurar una estatua de Diónisos, en que se creía poder reconocer sus propias facciones: *en el dio las del héroe*». (Para poderse *imaginar* una obra de arte tal, piénsese en la estatua del «Platón-Diónysos», en el Museo Nacional de Nápoles.) En la tragedia sucedió algo esencialmente parecido, aunque de modo diametralmente inverso: tras el hado heroico del representado vislumbró cual en visión *(geisterte)* «el revés de la vida propiamente dicha: la ingente presencia del Diónisos avernal», el del mundo de los muertos, «en el fondo del juego trágico». La citada afirmación de K. señala el porqué de la introducción del mito heroico al culto teatral dionisíaco: la justificación religiosa de tal procedimiento, cuestión de gran trascendencia en el ambiente de un pueblo de una religiosidad todavía viva y espontáneamente vivida. Las palabras *Oudèn pròs tòn Diónyson* podrían servirnos como testimonio que no todos los atenienses entendieron la naturaleza profundamente paradójica de las «Dionysias urbanas»; creación—probablemente—de su genial tirano y estadista, el mismo Pisistrato. Es él quien habrá comprendido por una creativa intuición sustancial el cómo lindarse en la esfera de este «Diónisos avernal» la vida con la muerte, que allí lindan y se complementan, sí, pero de ningún modo bajo el signo del «dios loco» de Nietzsche o de W. F. Otto, sino bajo el del sentimiento trágico de la vida, para citar aquí la profundísima expresión de Miguel de Unamuno.

El último capítulo del libro de nuestro autor está dedicado a los diferentes ritos y cultos concernientes a Diónisos en la antigüedad tardía. Llegamos así hasta la época de los Antoninos, lo que significa, entre otras cosas, una expansión territorial de tales cultos—ahora frecuentes y populares en todas partes entre las anchas fronteras del Imperio romano—por Italia, Asia Menor, el Oriente Cercano, la Crimeia y otras tierras más invadidas por el pensar, la imaginación y no en último lugar,

por la religiosidad griegas. Esto por un lado. Por otro lado, es natural que surgieran fenómenos religiosos por estas tierras no griegas (ya Herodoto se dio cuenta de un culto «dionisíaco» entre los escitas). Conservan un parentesco arquetípico con los correspondientes contenidos y formas religiosas de la dominadora cultura griega y sus adeptos. Así señala nuestro autor la existencia de «una religión dionisíaca de semitas occidentales». Y continúa: «El testigo de una masiva religión báquica no-helena entre el lago de Genezareth y la costa fenicia es el fundador del Cristianismo, caminante de estas regiones hasta Tiro (Marco 7, 24), que había sacado sus metáforas con preferencia de la vida de los vinicultores, así como antes de él también los poetas y profetas del Viejo Testamento lo habían hecho. Decía de sí mismo: "Yo soy la vid verdadera" (Joh 15, 1). La expresión de Jeremías acerca de la vid Israel (Jerem 1, 2), a la cual la de Jesús es tan afín que tal vez fue formulada por influencia de ésa, queda entre los límites de una mera metáfora. Fue la palabra de Jesús la que la transformó en el sentido de una identidad mística. La parábola que comienza por ella y en la que el viñador simboliza al Padre y los sarmientos representan a los discípulos, se encuentra en el Evangelio de Juan *en vez de* la fórmula sobre el vino en el momento de la institución de la Eucaristía: "que esta es mi sangre" (Mat 26, 28) y, la ayuda a interpretar. En la época en que Juan escribía, la Eucaristía ya se había constituido en el gran misterio de los cristianos. La historia de su institución y su primera ejecución le parecía al evangelista demasiado sagrada para poderla contar en un escrito destinado para un público general. En vez de esto narraba entonces la manera en que Jesús se había identificado con la vid. Consecuencia de tal identificación fue que hablaba del vino como de su propia sangre... El acento descansa en la afirmación de que él, Jesús, es la *verdadera* vid. De tal modo se distanciaba, en el caso dado, del viñedo y de los productos y de los sucesos del mismo, a los que esta identificación lo acercaba demasiado. Le fue necesario subrayar la diferencia entre sí mismo y la vid "falsa", ya que ésa conducía las almas hacia caminos erróneos, por haberse referido a un dios y una religión "falaces"».—*MIGUEL DE FERDINANDY.* *(Box 21701 U. P. R. Río Piedras. Puerto Rico 00931).*

ELSA SOIBELMAN: TRAYECTORIA DE UNA PINTORA ARGENTINA

Nacida en Buenos Aires el 20 de agosto de 1941, Elsa Soibelman estudió en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y en el Centro que ha sido el lugar de formación de casi todos los grandes artistas contemporáneos argentinos: la Escuela Prilidiano Pueyrredón. Desde 1957 comenzó a exponer. De 1965 a 1967 residió en Nueva York, en donde estudió en el Pratt Institute. En 1972 representó a la Argentina en la XXXVII Bienal de Venecia con los artistas Jorge Demirjian y Fernando Maza. En 1974, una beca del Fondo Nacional de las Artes la permite organizar unos estudios sobre iconología de las aves argentinas. En el mismo año viaja y expone en Venezuela y Estados Unidos.

Sus principales exposiciones individuales han tenido lugar en el año 1962 en la Galería Pizarro. En 1968, en la Galería Van Riel. En 1972, en la Galería Nice. En 1973 presentó dibujos en la Galería Atica y en el año 1974 ofreció una muestra de sus pinturas en la Galería Lorenzutti. También en 1974 realizó una exposición individual en la Galería Serra, de Caracas.

Entre otras distinciones, ha obtenido el Tercer Premio de Grabado en el Salón de la Plata, en 1959; el Primer Premio de Grabado en el Salón de San Fernando, en 1960; el Primer Premio de Pintura en el Salón de la Plata, en 1972, y el Tercer Premio de Pintura en el Salón Municipal Manuel Belgrano, en el mismo año. Sus obras figuran en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sivori; en el Museo de La Plata; en el Museo de Ciudad Bolívar (Venezuela); en el Museo de Arte Moderno de Caracas; en el Fondo Nacional de las Artes, de Argentina; en el Museo Spilimbergo y en el Museo de La Paz (Bolivia).

El collage como espanto de la materia

En 1962, Elsa Soibelman realiza unos grandes figurones semiabstractos mediante la técnica del collage, cargados de pasión, llevados a cabo con un deliberado descuido y profundamente indicativos de la pasión, el horror y el deterioro de la figura humana.

La técnica del collage, la figura formada por telas toscamente engomadas y adheridas al contexto plástico, permiten que una vocación y un dolor de esperpento deje sentir su latido en el fondo de estas creaciones. La enérgica brutalidad con que están contadas las convierte en personajes, cautivos de su propio espanto y al mismo tiempo disueltas insinuaciones por un mundo mejor y en pro de una vida más humana. El dete-

rioro de la figura es la afirmación de la forma, el horror del ser es la postulación por el ser, ya desde estos primeros pasos comienza a afirmarse en la artista una manera de hacer rica y basada sobre todo en el contraste de las paradojas.

Los Próceres

Entre 1967 y 1970, Elsa Soibelman lleva a cabo una serie de figuras representativas de las personalidades más destacadas de la historia argentina. Son los Próceres, de los que expone una selección en la Galería Van Riel. Recordemos que ésta es la época del *pop art*, de las grandes experiencias plásticas, de la cosificación de los objetos e incluso de las personas; el *pop* se convierte no ya en un estilo, sino en una disciplina obsesiva y opresiva y prácticamente inevitable para los pintores iberoamericanos.

La artista identifica el totalitarismo estético que representa el *pop* en aquel momento con los condicionamientos de figuras intocadas e indiscutibles que las personalidades históricas comportan. Y, entonces, entiende que el *pop* puede ser un procedimiento válido de desmitificación y que este proceso tiene dos vertientes.

En un primer planteamiento, no contestatario, los nombres gloriosos que identifican las calles de la ciudad y que llenan las páginas de los libros de historia, los rostros que vemos reproducidos en el bronce de la estatua pública o en la onomatopeya de las páginas centrales de Billiken, son tratados con un cierto desenfado, prácticamente exento de acritud, con la dimensión de habitualidad con la que miramos los objetos con los que diariamente convivimos. Junto a la asepsia del *pop* tradicional, todo un mundo de valores crece, y se incrementa y desarrolla en torno de estos cuadros. Y el resultado positivo se cifra en que los mitos inaccesibles, totalitarios, ceden su puesto a una visión más próxima, más inmediata; cuando vemos al general Lavalle viajar en automóvil nos damos cuenta de que el Prócer no está hecho de lejanía, sino de proximidad. Casi se diría que se puede jugar con las imágenes patrióticas como con los personajes de los cuentos infantiles.

Los contenidos de la obsolescencia

Pero hay algo más en estas imágenes que la historia ha estereotipado, y la pintora lo insinúa solamente con una pequeña apostilla de imagen. En cada cuadro la figura del Prócer, Mariano Moreno, Rivadavia, Belgrano, está repetida dos o tres veces, adaptando la misma posición como si

fuera la denuncia de una cadencia o de un ritmo. Fácilmente comprendemos el íntimo sentido de la lectura que ofrece, el Prócer ha dejado de ser un recuerdo, algo humano, para ser algo que se repite, que se reitera hasta la obsolescencia, una lección de historia mal aprendida, un sello de correos, un cuadro académico, un cromo en la pared de un modesto reducto oficial, la sublimación de la figura es la reiteración de la figura y su resultado es la muerte de la imagen, su fatal y total obsolescencia.

Diatriba sin ira

Una tercera dimensión de esta muestra es todavía más profunda y más corrosiva. Recordemos que las obras se inscriben en el lenguaje propio del *pop art,* se realizan a través de una visión planteada desde una objetivación extrema y manejando la figura humana en términos de objeto de consumo. La conclusión, aunque no quede explícita en la obra de la pintora argentina, se vuelca en una clara afirmación, la historia, las figuras reverentes de los hombres que hicieron la República son materiales gastables, objetos de consumo y no hay prácticamente diferencia entre ellos y la reiteración con que se nos muestra un bote de sopa de tomate.

Colores planos, una gran sencillez de dibujo y una sabia renuncia a la perspectiva son los elementos con los que se plantea este procedimiento de pintar y de asomarse al espejo de la historia con una polivalente indiferencia. Los Próceres están ahí, de pie o sentados, en actitudes de hombres de nuestro tiempo o en gestos próximos y semejantes a los que para nosotros prodigan a través de libros e imágenes. Pertenecen a nuestro tiempo, son en el más americano sentido de la palabra, «populares», pero a fuerza de estar a nuestro lado ya prácticamente no tienen nada que decirnos, no representan ni significan absolutamente nada.

La metamorfosis del animal-persona

La fase posterior del desarrollo de la pintura de Elsa Soibelman se caracteriza por el descubrimiento de una ornitología fantástica en la que son convocadas formas, figuras y dimensiones de unos animales que nadie ha visto nunca salir del recinto misterioso del huevo que se rompe.

Aún más caprichosa que la naturaleza, la fantasía inventa el águila-gato y el gato-picaflor y el vencejo que remeda la figura humana; animales que, como personajes de Kafka, viajan hacia lo impensado y hacia lo infinito en un deseo extranatural de ser otra cosa diferente a la que son, de afirmar su voluntad contra el abismo.

En la dilatada estirpe de la zoología fantástica argentina, estos anima-



Elena Soibelman.





Elena Soibelman.

les que dan lugar a caprichosas combinaciones y a insólitos ejercicios de D'pres vienen a representar la capacidad del hombre para crear la especie en los linderos de lo imposible. Y cuando estos pájaros adoptan totalmente una posición absolutamente brutal o se visten de crueldad o del rastro de la traición se comprende que hasta en su deliberada irrealidad sólo pueden ser resultados de la imaginación y del pensamiento humano. Sólo el hombre sabe convocar, jugar, sentir y en ocasiones representar el mal como ningún animal puede hacerlo.

La estirpe del disparate

A través de estos derroteros, siguiendo estos caminos, Elsa Soibelman llega al encuentro del capricho, del disparate, del desastre goyesco, del esfuerzo doliente, doloroso y dolorido del pintor que se asoma a la desintegración de su propia patria, de un Francisco de Goya, portador de una lúcida conciencia sobre la ruina de su pueblo, la hecatombe de su ilusión y capaz de mezclar con sus colores las cenizas de sus amores muertos.

Visto por la pintora en la distancia de los siglos, Goya es una insondable prodigalidad, una diversidad de colores y de formas, de olvidadas ternuras y evidentes horrores. *La maja desnuda,* parcial y púdicamente recatada, tiene un generoso rostro de cacatúa; la cómica a la que llamaron La Tirana, dentro de su mantilla, se ha vuelto un gorrión de generosa y abundante pechuga.

Todo este carnaval del animal-personal, con el que Elsa Soibelman concurre a su exposición de 1976 en la Galería Bonino, de Buenos Aires, tiene una enorme profundidad pictórica, se basa en un diestro, sólido, ajustado manejo de los colores y de los trazos, del fondo y de la forma, de la narración y su conversión en dimensiones visuales.

Los rostros ocultos

En la Bienal de Venecia de 1972, la número treinta y seis de las ediciones, culmina otro discurso paralelo, en el que también son los pájaros personajes. La serie de cuadros está centrada en torno a unos rostros larvados, ocultos, que se pierden en la sombra de un velo con el que se identifican. A su lado, un pájaro pone un contrapunto de color estruendoso y en ocasiones un cuadro dentro de otro cuadro exacerba las posibilidades de presentación del misterio sin recursos ni soluciones de ninguna clase.

Las sensaciones que transmiten estas figuras son las de que el hombre y el pájaro son contertulios que atraviesan un espacio indefinible, acompañándose e integrándose en un mismo diálogo de silencios. La fuerza del color, la recia negación del negro, sobreponiéndose a la sutil amabilidad de blancos y de azules interpreta y hace posible una pintura extraña, misteriosa, arrogante y cautivadora.

Desde que en 1958 obtuviera su primera distinción en grabado, Elsa Soibelman ha recorrido veinte años de juvenil carrera. Y todo ello se centra en un retorno al dibujo, a la dinámica esencial; todas las enseñanzas son como hilos conductores que van a centrarse en un mismo modo de hacer, en una forma idéntica de realización. La visión esperpéntica del collage, la utilización del *pop* como instrumento de revisión histórica, la dilatada sabiduría de investigación en torno al mundo de las aves se centran en una misma manera de hacer y de decir, en una visión y una dimensión única.

Paréntesis abierto

En la Exposición Argentina 78, con la que la República del Plata concluye en el campo plástico el año más triunfalista de su historia, Elsa Soibelman concurre con una serie de figuras que viven como pájaros en el vuelo y en el vértigo de su propia aceleración. Algunas de estas imágenes integran tres posiciones de un mismo rostro ensamblado en una misma unidad jánica y agitada. Las figuras compiten, se entremezclan, se entrechocan, como si una fuerza superior las llamara a la prisa, las convocara al combate y, quién sabe, si al aniquilamiento.

Cuando comienza el año 1979 es esta la última fase de un quehacer, un extraño catálogo de rostros que oscilan entre la concreción de los rasgos fisonómicos y la absoluta desaparición de los caracterizantes hasta marcar solamente la germinal inquietud de una forma. Faz precisable o visión indeterminada, estos dibujos son la apertura de un nuevo paréntesis en el viaje prematuramente dilatado de esta pintora a través de las soledades, los silencios y las tinieblas que nuestro propio espíritu suscita.—*RAUL CHAVARRI (Centro Iberoamericano de Cooperación. Ciudad Universitaria. MADRID).*

EPISTEME Y ESTETICA: LA CONFORMACION DEL BESTIARIO POETICO BARROCO

En un artículo sobre los bestiarios poéticos del Barroco [1], R. Osuna sostiene dos tesis desacertadas:

1. Estos bestiarios representan una resurrección súbita de los medievales.
2. Su primer poetizador en la literatura española es Lope de Vega.

Por el contrario, puede afirmarse no sólo que se trata de un tema poético corriente, con importantes tratamientos anteriores al de Lope, sino que su puesta de actualidad—y su larga vigencia—obedece a una interconexión entre una episteme determinada y una práctica poética que la engloba como fundamento estético. Esta episteme, desde los estudios de Baltrusaïtris y Canguilhem [2], viene caracterizada por su dirección antimecanicista y antiexperimentalista y, por supuesto, como totalmente distinta a la que rige hacia el Renacimiento.

La consideración y la atracción que a partir del siglo XVI se siente por las formas monstruosas (zoomórficas y antropomórficas) está fundamentada en la especial noción genética del nacimiento y herencia de los seres vivos, y en la construcción de un modelo explicativo de la relación vida-naturaleza-orden divino. La explicación del nacimiento del viviente parte, en esta época, del principio del calor—tomado de la alquimia según F. Jacob [3]—en su doble aspecto: calor natural (generación por simiente) y calor solar (generación espontánea). Un tipo y otro se consideran igualmente viables, variando sólo la complejidad del proceso. Esta explicación posibilita la creencia en la ruptura del orden hereditario y en la transgresión de los límites de la endogamia, llegándose a una descripción del mundo «llena de los más variados monstruos» [4]. El primer tipo de consideración genética parte de que el monstruo es un híbrido, producto de un cruzamiento que no observa la similitud en la unión. Gerónimo de Huerta, en una anotación a Plinio, explica: «Es necesario saber las causas de la generación de los monstruos y su principio, el qual consiste (según Aristóteles) en no alcanzar naturaleza su perfecto fín, que es engendrar cada uno su semejante: porque no alcançándole es monstruo lo que se engendra, según aquella parte en que se diferencia de su principio... Son también monstruos los que engendrados por ayun-

[1] R. Osuna: «Bestiarios poéticos en el Barroco español», en *CHA*, LXIX (1967), págs. 505-514.
[2] Baltrusaïtis: *Réveils et prodiges*, París, Colin éd., 1960; G. Canguilhem: *El conocimiento de la vida*, Barcelona, Anagrama, 1976.
[3] F. Jacob: *La lógica de lo viviente. Una historia de la herencia*, Barcelona, Laia, 1973, pág. 33.
[4] F. Jacob: *La lógica...*, pág. 35.

tamiento de dos animales diferentes en especie, no son ni de una ni de otra, sino de cierta especie tercera...» [5]. Este hibridismo se desdobla sucesivamente en una combinatoria en la que pueden resultar infinitas formas de la agregación de órganos, miembros y adornos de varios seres: «los monstruos expresan siempre semejanzas, pero éstas se han convertido en heteróclitas y no corresponden al juego normal de la naturaleza. Las combinaciones y los signos que se pueden descifrar no se refieren al orden del mundo...» [6].

La generación espontánea partiendo del calor solar es la otra fuente de producción de formas monstruosas: «Y no es de maravillar que en las últimas partes della [Asia] se engendren monstruosas figuras de animales y de hombres, siendo artífice el sol con su ígneo movimiento para formar cuerpos y cincelar y esculpir varias figuras. Dízese por cosa cierta que en la parte interior de Oriente hay gentes sin narices y todo el rostro le tienen llano y ygual, y que hay otras gentes que carezen del labio alto, y otras que no tienen lengua, y que también hay parte donde los hombres tienen la boca cerrada, pegado un labio con otro, y carezen de narizes y sólo respiran por un agujero» [7].

Es de singular importancia que el primer autor que va a poetizar un bestiario en el siglo XVI, Luis Barahona de Soto, nos suministre también su reflexión teórica sobre la generación de los monstruos: «Todos los filósofos conceden los monstros, y Aristóteles, en el libro de *La generación de los animales,* concede que de dos especies se hace otra tercera, y que aquélla puede engendrar otra nueva..., y de allí viene que siempre en Africa se descubran animales nuevos, porque hay mucha tierra desierta do se pueden confundir las especies; y si como en aquellos primeros tiempos no fuera ahora vedado tener el hombre ayuntamiento con las fieras, ¿quién duda sino que se engendrarán de él y de muchas de ellas monstros?» [8].

La existencia de monstruos trastrueca el armonismo naturaleza-orden divino. La naturaleza, en oposición al idealismo neoplatónico que la concebía como «mayordomo de Dios», va a verse castigada en la concepción barroca por el orden divino, a través de su creación máxima: la vida humana. «La existencia de monstruos cuestiona el poder de la vida para monstrarnos el orden. Este cuestionamiento es inmediato...» [9]. La lección moral que va a deducirse se inserta en el terror por la transgresión que el hombre barroco—unido a la fascinación—siente por los monstruos. Este terror es sólo equiparable, aunque de distinto signo, al

[5] *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traduzida por el licenciado Geronimo de la Huerta,* I, Madrid, 1624, fols. 255-260.
[6] F. JACOB: *La lógica...,* pág. 36.
[7] *Historia natural...,* I, fol. 220.
[8] *Diálogos de la montería,* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1890, págs. 358-60.
[9] G. CANGUILHEM: *El conocimiento...,* pág. 201.

de la muerte: «la monstruosidad es la amenaza accidental y condicional de inconclusión o de distorsión en la formación de la forma..., la negación del viviente por lo no viable...» [10]. Barahona de Soto, en la *Angélica,* subrayará esta lección moral. La naturaleza ha guardado el orden divino en los animales:

No sin mysterio dio naturaleza
(que en esto como en todo fue advertida)
al bruto edad, y fuerças, y grandeza,
en muchos siglos de una ygual medida;
una constante forma, una certeza...

Por el contrario:

Y al hombre, a quien con obras va obligando
pues que para el las cosas todas cria
en todo assi lo tiene bacilando,
que de si mismo a veces se desvia.

Y tras considerar «las varias formas e invenciones», los «extraños monstros», remachará:

naturaleza hecha de su vando
que a nuestra vil soberbia esta burlando [11].

La naturaleza, pues, no tiene autonomía, actúa bajo los dictados de Dios y su orden es un orden prescrito. Si el conjunto de los vivientes constituyen una cadena invisible, sólo la forma los caracterizará, y la forma obedece a un principio que Dios puede variar. De ahí la afirmación de Montaigne: «Lo que llamamos monstruos no lo son para Dios, quien ve en la inmensidad de su obra la infinidad de formas que existen» [12].

La atención prestada a las formas monstruosas se va a imbricar en el bestiario barroco a un tipo de visión acumulativa que surge de los entresijos de su estética. La realidad es vista como un conjunto fragmentado, en el que a cada fragmento corresponde un conjunto de seres unidos por una cualidad común. Naturaleza muerta o viva, flores, frutos o monstruos se nos comunican a través de un catálogo, un resumen que recoge y ofrece lo que se presenta separado. El conjunto de descripciones en visión acumulativa parte siempre de esa noción fragmentaria de la realidad, aunque determinadas circunstancias pongan de moda y destaque, por ejemplo, el bodegón rústico [13].

---

10 *Ibid.*, pág. 203.

11 *Primera parte de la Angélica de Luys Barahona de Soto,* Granada, Hugo de Mena, 1586, folios 211 y 214.

12 MONTAIGNE: *Essais,* livre II, 31.

13 R. JAMMES: *Etudes sur l'oeuvre poétique de D. Luis de Góngora y Argote,* Bordeaux, 1967, páginas 566-73.

El auge que adquiere el bestiario tiene, pues, poco que ver con ningún tipo de tradición medieval. La formación del catálogo de monstruos va a realizarse no por acumulación de temas, leyendas o esquemas de figuras complejas, como en la teratología medieval, donde se pierde el límite entre lo absurdo y lo monstruoso, el organismo y el utensilio, sino por complejidad discursiva, por agotamiento de las posibilidades combinatorias: intercambio de órganos y trastrueque de funciones. La fórmula que definiría la actitud barroca, según nos la ofrece Canguilhem: «La vida es pobre en monstruos. Lo fantástico es un mundo» [14], necesita ser completada. La combinatoria de las formas monstruosas no queda a merced de la fantasía, sino que precisa autentificarse. Su certeza tiene que ser refrendada. De ahí que los bestiarios barrocos admitan en su catálogo cualquier forma monstruosa, pues su epistema está abierta a toda variante de la combinatoria, pero sólo lo harán de certificar su existencia, después de comprobar su catalogación en la autoridad científica.

Hasta Lope de Vega, al parodiar en *La Gatomaquia* los tópicos y resortes del poema épico, destacará la galería de monstruos, señalando al lector que si dudase y, por tanto, «le quisiera/quitar de milagrosa el atributo» a la naturaleza, le bastará con marcharse a Tracia, donde «los pone Plinio/que hizo de estos monstros escrutinio» [15]. Plinio y Solino apoyan con su prestigio lo que sin ellos carecería de valor, pues la «episteme clásica»—en la terminología de Foucault—ha sustituido el experimentalismo por una mezcla de intuicionismo y saber admitido en el que se apoya para avanzar utilizando la noción de semejanza [16]. Lo libresco equivale entonces a lo vivido y experimentado, la forma monstruosa narrada a lo monstruoso contemplado.

De ahí la sensación de narración directa, de referencia vivida, con que aparece el primer y más importante bestiario barroco en el «cortejo triunfal» de la *Primera parte de la Angélica,* de Barahona de Soto (1586). El análisis del episodio (Canto XI, octavas 13-20) [17] nos muestra dos consecuencias importantes:

1) El poeta admite sólo lo refrendado por la autoridad de Plinio y Solino.

2) Actúa por acumulación: completando el catálogo de Plinio por Solino e intentando una sistematización que elude tanto el orden del uno como el del otro.

14 Canguilhem: *El conocimiento...*, pág. 204.
15 Lope de Vega: *La Gatomaquia,* Madrid, Atlas, 1975, págs. 81-2.
16 M. Foucault: *Las palabras y las cosas,* México, 1971, pág. 26.
17 *Primera parte...*, fols. 213-4.

La verificación de los tratados utilizados para documentarse puede realizarse hasta en los detalles más nimios porque Barahona se abstiene de inventar, y cuando divergen las lecciones de uno y otro se acoge, generalmente, a la autoridad de Solino. El hecho se explica porque el continuador de Plinio había amplificado en su *Polyhistor* el corpus de noticias primitivo atendiendo, sobre todo, a las extrañas propiedades o a la forma alucinante de los seres. Cristóbal de las Casas, su traductor al castellano, detectó y elogió esta ampliación, indicando en el prólogo al lector que tiene en sus manos un «teatro» de «diversísimas naciones... habitadas no solamente de variedad infinita de animales, sino también de gentes fieras y monstruosas» [18].

Sin afán de exhaustividad señalaremos ejemplos de cómo son aprovechados los monstruos descritos por Plinio y Solino en el bestiario de Barahona. El primero nos refiere cómo «cerca del nacimiento del Ganges hay unos hombres llamados astomos; éstos no tienen boca...; viven de sólo vapor y olor, que reciben por la nariz, y assí no usan de comida ni bebida; pero usan varios olores de rayces, flores y frutas silvestres, las quales llevan consigo en los caminos largos porque no les falte el olor, y con cualquier olor malo fácilmente mueren» [19]. Barahona versifica:

Y qual sin lengua o boca, y que alimento
tomava de las flores olorosas
chupando dellas tanto por el viento
que las dexava secas, y asquerosas;
y si le dava acaso el aliento
vapor en copia de las ponçoñosas,
moría sin reparo, de la suerte
que el que bevio en el tosico su muerte.

Tras el cortejo de monstruos aparece el vencedor, Libocleo:

... en un triunphal carro de azero,
que nueve grifos tiran...
... y en cada grifo dellos un Pigmeo,
el qual de diestro un Arimaspo fiero...
... llevaba, tan por orden, que no uviera
quien viera en tanto fiero parte fiera.

La explicación del sentido del texto, en que el grifo, animal mítico, por su fiereza utilizado en triunfos y famas, aparece amansado, nos la da la anotación de Plinio sobre los arismaspos: «tienen... sólo un ojo en la frente, y siempre junto a las minas del oro combaten con grifos, fieras de

[18] IUL. SOLINO: *De las cosas maravillosas del mundo. Traduzido por Christoval de las Casas,* Sevilla, 1573, Prólogo, s. n.
[19] *Historia natural...*, fol. 254.

generación de aves, las quales con codicia sacan de las cuevas el oro, y defendiéndolo las fieras, pelean, arrebatándolo los arismaspos» [20].

De Solino parte enteramente la octava 17, que versifica estos dos pasajes: «Ay también otras islas con la nación llamada Phanicios, cuyas orejas son tan grandes y tan anchas que cubren con ellas su cuerpo, y no tienen otra vestidura más que a ellas para cubrirse» [21]... «Nascen por allí los monoscelos, que es una gente de una sola pierna, y assí son de grandíssima ligereza, los quales, queriéndose defender del calor, se echan boca arriba y con la grandíssima planta de su pie se hazen sombra» [22]. Barahona lo traslada literalmente eludiendo los nombres de los monstruos:

Y qual con larga oreja, y ancha tanto,
que todo el cuerpo de uno, y otro lado,
cobija, mas que un muy crescido manto,
sin ser de su calor fastidiado;
y qual con solo un pie, y por mas espanto,
tan grade, que a su sombra esta guardado
del sol su cuerpo, al tiempo que le offenda
la ardiente luz, que la India abierta enciende.

De Plinio a Solino, indistintamente, ha tomado Barahona los monstruos de raigambre clásica, como los faunos, sátiros o egipanes; del segundo, sin lugar a dudas, los arismas (hombres con un solo ojo), los hombres sin nariz y con algunos órganos invertidos o trastrocados: piel al revés, cabeza de perro, polidáctilos, parecidos a las sierpes o con cuerpo de grulla.

Todavía nos queda por explicar qué ha motivado la poetización de este catálogo. Esta explicación parte de lo que constituye el fundamento teórico en que descansa la práctica poética del barroco. No sólo no existe la delimitación entre ciencia y poesía, sino que la poesía se definirá como una ciencia total y una ciencia de clase: «La poesía—escribe Barahona—es la ciencia de los caballeros» [23], en fórmula semejante a la acuñada por Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596). Dentro de este concepto de la poesía, la erudición se transforma en una virtud, un medio de enriquecimiento y ornamento, y el bestiario, rigurosamente documentado, tiene una función contraria a lo que piensa Chevalier cuando lo califica de «une masse confuse d'animaux exotiques et d'êtres monstrueux dont il accable le lecteur... on ne peut que déplorer a nouveau cette irritante manie érudite» [24].

---

[20] *Ibid.*, fol. 252.
[21] *De las cosas maravillosas...*, cap. XXIX.
[22] *Ibid.*, cap. LXIII.
[23] *Diálogos...*, pág. 13.
[24] M. CHEVALIER: *L'Arioste en Espagne. Recherches sur l'influence du Roland Furieux*, Bordeaux, 1966, pág. 228.

Si tenemos en cuenta que el poeta nos presenta el catálogo de monstruos en un desfile de trofeos, tras los varios instrumentos de «músicas», las materias preciosas que la China «cría en sus faldas orientales» y la innumerable pedrería, comprendemos que su función está proyectada al lector, a sorprenderlo y maravillarlo para atraerlo. La riqueza, el exotismo y la monstruosidad no son para Barahona sino tres variantes que giran sobre un mismo eje en que se fundamenta toda una estética barroca, que siente predilección por lo que se opone a la naturalidad arquetípica del idealismo neoplatónico. Distorsión y transgresión, contraste y variedad, suponen la inexistencia de límites en la naturaleza, la ruptura de la antinomia normalidad/degeneración. Por eso el hombre se aproxima a ella con un nuevo sentido estético, que supone, en primer lugar, un respeto a sus principios internos, y luego, como señala H. Hess, un especial subrayado de «tutte le loro manifestazioni de rigoglio e di decadenza» que «acquistano per lui senzo e valore» [25].

No se trata de ninguna «rebelión contra la belleza», en que lo monstruoso atraiga por antinatural [26], sino de una nueva belleza, más totalizadora, en que lo monstruoso es bello por ser natural. Como analiza E. Orozco Díaz, el término monstruo será en el barroco «indicador de la extremada expresión del libre impulso creador de la naturaleza», y hasta servirá para definir el estilo en la defensa que el Abad de Rute hace de las *Soledades* gongorinas, fundamentada en la idea de que la misma naturaleza produce monstruos para embellecerse con la variedad [27].

Episteme y estética se han conjugado en una práctica de la poesía irrepetible, dando realidad y sentido a esa diáspora de figuras fantasmagóricas, que hoy no pueden sino recordarnos lo que F. Ulivi calificaba como un «surrealismo mágico» [28].—*JOSE LARA GARRIDO (Departamento de Literatura Española. Facultad de Letras. MALAGA).*

EL MODERNISMO EN VILLAESPESA: GENESIS Y RECUPERACION

Francisco Villaespesa, poeta almeriense nacido romántico, tornado modernista y trastrocado en cantor profesional del cisne y el nenúfar, celebra en éste de 1977 el primer centenario de su nacimiento.

---

[25] Citado por F. Ulivi: *La poesia del Tasso e il problema del Manierismo*, Bari, 1965, pág. 100.

[26] En este sentido me parece poco acertada la interpretación de G. Díaz Plaja, quien en «Los monstruos y otras literaturas» señala que «los elementos antinaturales» son «los que el poeta destaca en razón de su fealdad» (*Ensayos sobre literatura y arte*, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 1333).

[27] E. Orozco Díaz: *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, págs. 36-7.

[28] F. Ulivi: *La poesia...*, pág. 104.

No se puede decir que el poeta y dramaturgo—muerto tan henchido de fama como pobre de dineros—haya tenido suerte con la crítica literaria (universitaria, es decir: profesional o no—nos referimos aquí a los amigos y admiradores del autor—) hasta que apareció el libro de Antonio Sánchez Trigueros: *Francisco Villaespesa y su primera obra poética* [1].

El profesor granadino, a cuyo libro nos acabamos de referir, ha tenido, por lo menos, dos aciertos: la elección del primer período en la enorme producción del almeriense y la desconfianza con que recoge el material citado (y, sin duda, nunca utilizado) por los críticos que le precedieron en su labor investigadora [2].

Los materiales acumulados y organizados por Sánchez Trigueros nos han hecho concebir una muy diferente idea del dramaturgo que ya conocíamos, y que ahora nos parece presentar una faceta extremadamente interesante como revelador del sistema de contradicciones que ahogó al casi no nacido movimiento modernista peninsular. Los mil terrores a lo nuevo, la intransigencia acumulada, el frío de la palabra en libertad, cercan al poeta almeriense desde que se inicia su quehacer poético en la palestra almidonada de la poética novecentina.

Como ya se ha señalado repetidamente [3], Villaespesa pretende desde sus primeros pasos poéticos romper con un pasado que nunca le satisfizo. Parte de una actitud vitalmente romántica y no sabe muy bien adónde llegará. En el camino se encuentra con la aventura modernista y abraza enardecido la rompedora norma de la nueva escuela.

Ahora bien, ¿cómo se genera esta actitud de ruptura con un pasado que es el presente? En realidad, la infancia y adolescencia almerienses del poeta, así como su nacimiento en una familia provinciana de la clase media acomodada (su padre fue juez en Almería) [4], sugieren al lector atento no pocas imágenes de lo que debió ser su primer encuentro con el mundo, poco soportable para el poeta, de aquel final de siglo.

Mientras la provincia—Almería fue la última en España que se unió de forma medianamente aceptable a la red nacional de vías de comunicación [5]—dormitaba—lejana y sola—en el ensueño de un siglo cuyo siste-

---

[1] Universidad de Granada, 1974, 246 págs. En este trabajo que aquí proponemos hemos querido mostrar nuestra reacción a partir de los hallazgos del profesor granadino.

[2] Id., *Ib.*, págs. 12-14, 28 (nota 26) y 120-125.

[3] *Ib.*, págs. 31-33.

[4] Véase la «Introducción» (págs. 11-18) del libro. En ellas Sánchez Trigueros recoge algunas biografías del poeta. También puede consultarse la nota 28 de la página 28 del mismo libro. Para el dato concreto a que nos referimos en el texto, diríjase el lector a la página 21, que acabamos de citar.

[5] La alusión de Sánchez Trigueros a la inauguración del ferrocarril (pág. 69) que, en adelante, uniría a la ciudad andaluza con el resto del país es descrita así por F. Ochotorena (en *La vida de una ciudad. Almería.* Almería, Librería-Editorial Cajal, 1977, 220 págs.):

«Lo más importante de este año es la total terminación del Ferrocarril Almería-Linares, que ya había sido terminada en su primera fase, pero que todavía no unía con Linares. Se publica un número extraordinario del periódico almeriense *El Ferrocarril*, que había fundado el canónigo Arrieta y que en la actualidad es dirigido por Ramos Oller con la colaboración de firmas tan

ma (el restauracionista de Cánovas del Castillo) no parecía tener por qué derrumbarse nunca, la *corte* se empeñaba en presentar ante el país la cohorte finisecular de epígonos—de todo lo que fuera pasado—bien asentados en sus sillones académicos, en las redacciones inapelables de *El Imparcial, La Epoca* o *El Madrid Cómico*... La imagen dorada y seca que esparcía el centralismo madrileño contrasta con la terrible realidad de la provincia y, lo que era más grave, propone como universo firme y seguro, inamovible, la terrible inoperancia del sistema canovista [6].

Frente a los continuos fracasos revolucionarios de la clase burguesa —para entonces ya domesticada por el llamado *Pacto de El Pardo* y su matrimonio de interés con la nobleza terrateniente—, muchos jóvenes de la periferia—donde, como hemos dicho, las contradicciones eran más evidentes—deciden abandonar el solar de familia y trocar por la incierta luz de la bohemia el cómodo sillón del retiro provinciano.

La inocente y temida «jauría modernista» se desata en la noche madrileña ebria de voces y de ajenjo, pero incapaz de romper el cerco de un presente definitivamente anclado en glorias malogradas y fracasos callados. Si la llamada generación del 98 retiene el apelativo del fracaso colonial porque se resiente de aquella España dolorida y desgobernada, lo mismo ocurre con los jóvenes modernistas, entre quienes militaron no pocos de los noventaiochistas: «En este último tiempo se publicaron muchos libros—escribe Candamo a Rubén Darío—: los de Jiménez, *La copa del rey de Thule,* que no todos quieren beber; *Medallones,* de González Anaya; *Alma andaluza,* de Sánchez Rodríguez; *Almas y paisajes,* de Bueno; *Tres ensayos,* de Unamuno, y *La casa de Aizgorri,* novela en forma *dramática,* de Baroja» [7].

Sin embargo, existe una diferencia esencial entre el modelo modernista peninsular y el llamado espíritu del 98. Aunque uno y otro se puedan entroncar en el fracaso de la experiencia restauracionista, seguirán en adelante caminos muy dispares. Precisamente, el libro de Sánchez Trigueros nos ofrece el material que, para el itinerario modernista truncado, aclara una perspectiva olvidada de interpretación.

Si José Carlos Mainer ha señalado algunos aspectos «generacionales» de los noventaiochistas [8], queda por esclarecer el verdadero sentido de la casi inexistente aventura modernista. Entre los del 98 encontramos

---

destacadas como Navarro Rodrigo, Narciso Díaz Escobar, Francisco Villaespesa y todos los poetas y escritores almerienses» (pág. 211).

[6] Puede consultarse el libro de J. C. MAINER *La Edad de Plata,* Los libros de la frontera, Barcelona, 1975, págs. 30 y ss.

[7] SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Ib.*, págs. 139 y 140. El aspecto de profundo fracaso inherente a la actitud modernista está en la obra citada de Mainer (págs. 38 y 39).

[8] MAINER, *Ib.* Especialmente en sus dos primeros capítulos, donde recoge elementos muy significativos que podrían explicar la «actitud» modernista, pero no dan razón de la poca producción auténticamente modernista en España. Como ha señalado Sánchez Trigueros, no hay libros puramente modernistas (pág. 138), aunque sí muchas influencias rubenianas en los otros poetas del momento.

antipositivismo (... «que procede de Kierkegaard, Schopenhauer, Nieztsche, Amiel, Maine de Biran e incluso Dostoievski», p. 79), eticismo (... «por oponerse antitéticamente al *dandy* decadentista del modernismo»..., p. 80), nacionalismo y toma de conciencia de la Historia de España (... «una nada oculta admiración por el sufrido "pueblo" intrahistórico, se transforma en recelosa distancia con respecto al proletariado "de veras"...», p. 83).

Tanto los modernistas como sus coetáneos del 98 mantienen una actitud de ruptura con el positivismo anterior que se materializa en la producción de unos y otros, aunque con características más radicales en los primeros que en los segundos. Los autores noventaiochistas diluyen su ruptura con lo anterior en la dosificación de los ingredientes ya señalados, que llegan poco a poco a ocultar su primitivo sentido de ruptura entre los aderezos de un progresivo academicismo cada vez más reformista. Hay, por así decirlo, un ingrediente conceptual en la producción del 98 cada vez más acusado y que proviene, desde nuestro punto de vista, de la ética burguesa heredada y de su toma de conciencia del proceso histórico español. Bien es verdad que «sienten» el problema de España desde sus primeros contactos con el socialismo o el anarquismo, pero nunca traspasan el umbral adusto del militantismo político, y cuando lo hacen abandonan muy pronto la experiencia.

Los modernistas, por su parte, no se plantean el «descubrimiento» de España—la nueva y posible, por oposición a la «imposible» del pasado—como una cuestión de «toma de conciencia», sino que practican su negación del pasado en el campo de la creación que les es propio, materializando su actitud estética en vivencias marginales que no se ha dudado en calificar de ácratas.

Sin embargo, pensamos nosotros, en la ruptura estética modernista existía un germen profundo de transformación capaz de estructurar una nueva actitud de conciencia frente a la realidad. La mediocridad de una España, devastada por el continuismo restauracionista, aparecía como el enemigo eficaz y declarado de los jóvenes poetas. «Por una parte, el poeta, sumergido en el sentimiento del dolor, en las tinieblas de la remota Thule, busca esa "copa" mágica, que lo ayudará a salir de ese abismo; por otra parte, el autor intenta controlar la auténtica poesía, la poesía nueva, a través de la agitación de las imágenes, que con las transposiciones sensitivas y el vuelo de la fantasía podrán llegar a crear un nuevo lenguaje. De esta forma, la negación vital se estrecruza con la negación de la retórica de Arce y Campoamor, una retórica juzgada prosaica; y ello da como resultado la afirmación de una temática inusitada, que rompa con el imperante y mediocre "buen gusto"...»[9].

[9] SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Ib.*, pág. 127.

En cierto sentido, se podría decir que la opción modernista en Literatura significó—al alborear el siglo—la transposición de una conciencia de ruptura radical con el pasado, mientras que el 98 materializó una conciencia reformista. Bien es verdad que los materiales del modernismo peninsular poco habían abundado en este sentido, y ello por su escasez y, sobre todo, a causa de su casi total desconocimiento entre los críticos. En este sentido, el libro de Sánchez Trigueros nos ofrece el dato valiosísimo de la estructura auténtica del primer—y único—libro modernista español escrito íntegramente desde la estética rubeniana a la que su autor, Villaespesa, añadió elementos propios innovadores, y que fue posible gracias a las dotes imitativas del almeriense: *La copa del rey de Thule.*

Desgraciadamente, no existe hoy una edición completa—que reproduzca la primera original—de este libro. Sus poemas—los 15 originales que nos descubre Trigueros—se vieron aumentados en ediciones posteriores o pasaron a otros libros editados incluso en vida del poeta. Así, la edición de sus *Poesías Completas,* publicadas por Aguilar en 1954 y realizada por Federico de Mendizábal, incluye poemas que no estaban en la original o los saca de este libro para incluirlos en el libro siguiente del poeta: *El alto de los bohemios.* Desgraciadamente, la edición de la Biblioteca de Temas Almerienses (Almería, 1977), preparada por Luis Díaz Larios de una *Antología poética* de Francisco Villaespesa, sigue el error de Mendizábal e incluye en *El alto de los bohemios* cuatro poemas de la primitiva de *La copa del rey de Thule* («Histérica», «Ave, Fémina», «La sonrisa del fauno» y «Pagana» —págs. 92-94—). Una edición de la primera y auténtica *Copa del rey de Thule* nos haría descubrir de nuevo la importancia del primer—y malogrado—Villaespesa.

El poeta almeriense tiene, además, la importancia enorme de ser el verdadero animador e introductor del modernismo—como tendencia literaria existente ya entonces a nivel planetario—en la España restauracionista y mediocre del novecientos. Como animador del modernismo, baste recordar lo que ya señala Trigueros. Villaespesa pone en relación con el exterior, desde Madrid, a sus amigos poetas de Granada, Málaga y Almería. Además del malagueño Sánchez Rodríguez (cuya correspondencia con el almeriense publica su nieto, Sánchez Trigueros, quien además estudió la obra de este interesante poeta en la que fue su tesis doctoral), debe destacarse su labor para relacionar con los medios literarios la obra de otros poetas, entre los que destacaremos a los almerienses Francisco Aquino Cabrera y, sobre todo, José Dorbán Orozco, que murió loco después de publicar tres libros (*Afanes eternos,* 1892; *Tardes grises,* 1900, y *La sombra,* 1902) y cuya obra fue relacionada por la crítica con Verlaine, Poe y Murger.

Da la sensación, al recorrer la biografía del poeta almeriense, duran-

te los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, que Villaespesa —como los otros modernistas—está en todas partes. Se relaciona con todo el mundo, trae a Juan Ramón Jiménez a Madrid, funda revistas y editoriales no más eternas que las rosas de los Argensola, agota sus pocos dineros y debe cuanto puede y más, se casa, queda viudo, escribe cartas a todo el mundo—en Europa y América—en las que florecen las faltas de ortografía, restituye la mitología griega y paganiza la cristiana... En suma, se encuentra un mundo en el que lo pasado no le vale y todo está por crear. En esta aventura apasionante de inventar el universo está comprometido cuando escribe y publica *La copa del rey de Thule*.

El mismo Sánchez Trigueros recoge las críticas positivas y negativas que saludaron la aparición del libro y lo negaron con insultos y argumentos insospechables. Entre las críticas positivas destaca el profesor de la Universidad de Granada, la opinión de Manuel Machado (publicada en *El País*, 30 de enero de 1901), Juan Ramón Jiménez, Manuel Reina y Timoteo Orbe, quien, después de exaltar a los jóvenes poetas, arremete contra los antiguos defendidos por Clarín como modelos referenciales [10].

Tres críticos del momento—tan conservadores como atendidos—atacan sin consideración alguna al poeta almeriense: Francisco Fernández Villegas (que firmaba la sección de «Lecturas de la semana» del diario *La Epoca* con el seudónimo de *Zeda)*, Tomás Carretero, de *Madrid Cómico* (al que se refirió Juan Ramón cuando habló de críticos «carreteros de la prensa») y Leopoldo Alas, Clarín. Los ataques son frontales y violentos y no sólo del producto literario, sino de la persona, su estilo de vida y sus aspiraciones tanto éticas como estéticas. El modernismo acrisolado de *La copa del rey de Thule* parecía ser terriblemente peligroso para la *intelligentzia* establecida.

Y no sólos «naturales» enemigos del modernismo levantaron el telón de la suspicacia, sino los amigos, los compañeros que Villaespesa relacionaba con el «exterior», también colaboraron con su silencio a que la experiencia intentada por el almeriense en su libro modernista se le presentara al mismo poeta como por el que era muy peligroso seguir. Así se debe entender la alusión de Sánchez Trigueros a dos revistas «de amigos» *(La Alhambra* e *Idearium)*, que prefirieron callar ante *La copa del rey de Thule* antes que atacar a su amigo Villaespesa [11].

Como puede verse en el texto que se refiere la nota 11, los amigos abandonaron al poeta y ni siquiera los más fieles le animaron a seguir por el camino del modernismo radical que aparece en *La copa del rey de Thule*. Desde nuestro punto de vista, con esta experiencia Villaespesa aprende que no puede aventurarse por los senderos angustiosos de la

[10] Id., *Ib.*, págs. 143-145.
[11] Id., *Ib.*, págs. 145-147.

revolución estética modernista. Quienes en España tuvieron que aceptar a Rubén Darío porque su fama lo convertía en intocable, no dudaron en desenvainar las viejas espadas frente al desmesurado joven provinciano que supo comprender, desde la ociosa relegación del sur, la necesidad de un cambio radical [12].

Frente al poder inapelable—todavía hoy vivo—de caciques provincianos, mediocres y deleznables, que se erigen en desvaídos árbitros de una cultura que no tienen, de una política con que robar o una ética de dominar a quienes caen en sus redes de casinillo y mentidero, se alzaron unos jóvenes hermosamente melenudos y desmesurados. Con ellos murió la posibilidad de un poeta—recuperado para versificador por quienes lo odiaron siempre por ser joven, revolucionario y denunciador—que quedará en la Historia de la Literatura aunque sólo sea por haber producido el libro—hoy casi inédito—que tituló *La copa del rey de Thule.*

ANGEL BERENGUER (State University of New York at Albany. N.Y. 232. Washington Ave. 1400. ALBANY. N.Y. 12222. USA).

REFLEXIONES DE GANIVET SOBRE EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD

Aunque la liberación femenina tiene un énfasis contemporáneo muy formidable, la lucha por igualdad y el choque con el chauvinismo tradicional se ven revelados en obras literaria importantes dede hace mucho tiempo. Es interesante notar que es un tema que le preocupaba al distinguido autor granadino Angel Ganivet no solamente en sus obras literarias, sino en su vida personal también. Casi siempre, cuando se menciona el nombre de Angel Ganivet se hace en el contexto de él como precursor de la famosa generación del noventa y ocho y, además,

[12] «Ha señalado Beser, refiriéndose al antimodernismo de Clarín, que «el escritor modernista que salió peor librado *(con él)* fue el poeta Francisco Villaespesa.» Pero... los modernistas ya no le molestaban sólo literariamente, sino también físicamente, con sus cuellos, sus melenas y su bohemia a cuestas; y además estaba la rebeldía de esos jóvenes. Porque a Rubén, Clarín supo guardarle el aire, pues traía un prestigio; a Rueda lo domesticó, pero con Villaespesa, más joven y decidido partidario de lo nuevo, no pudo.

De esta forma *La copa del rey de Thule* vino a romper, a escindir, a aclarar los campos y a enfrentar lo nuevo y lo viejo, como dos formas distintas de entender la poesía» (SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Ib.*, pág. 155).

como autor del *Idearium español*, en que discute el problema de España: su grandeza del pasado, su decadencia y sugerencias para una regeneración.

Sin embargo, Ganivet tenía una trayectoria como escritor muy variada no solamente en géneros literarios, sino en temas también. Lo interesante es que uno de estos temas, aunque pertenece a nuestra época, también aparece firmemente en varias obras de Ganivet. Además, cuando se compara lo que este autor escribió con lo que él hizo en su vida personal, la importancia es aún más evidente. Se trata de la liberación femenina, o sea, el papel de la mujer en la sociedad.

Se puede decir que la trayectoria de la vocación de Ganivet como escritor comenzó con las muchas cartas que él escribió desde fuera de España a sus amigos en España. Entre las más famosas de estas cartas, las que escribió a Miguel de Unamuno se destacan. Y además fueron publicadas. Así es que en verdad eran ensayos dirigidos al pueblo español. Unamuno lo explica de esta manera:

> De esta nuestra correspondencia, que duró dos años, nació la idea de cambiar cartas abiertas y públicas en *El Defensor de Granada* en que expusiéramos los dos nuestros respectivos puntos de vista por entonces referentes al porvenir de España, objeto primordial de la preocupación suya y de la mía [1].

También muchas de las ideas de Ganivet se revelan en las cartas que él escribió a su amigo Francisco Navarro Ledesma [2]. Este amigo publicó una selección de las cartas en un epistolario. En estas cartas aparecen con frecuencia muchos temas de importancia que también aparecen en sus ensayos, sus novelas y su obra dramática [3]. Como dice Norberto Carrasco Arauz: «En el *Epistolario* están sus aspiraciones, sus devaneos amatorios, sus neurastenias o su mal humor» [4].

La importancia del *Epistolario* queda en que es verdaderamente un «comentario auténtico de las obras literarias, de las ideas y del carácter de Ganivet» [5]. Es importante notar que en algunos casos Ganivet escribe en sus cartas con más libertad y más al fondo que en sus obras literarias formales. Son más íntimas y así revelan más francamente sus convicciones y deseos.

Además de las cartas ya mencionadas, otra serie fue agrupada con unidad de plan bajo el título *Granada la bella*. Y a otra serie de cartas,

---

[1] Miguel de Unamuno: *Obras completas* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1958), IV, págs. 954-955.

[2] H. Ramsden: *Angel Ganivet's Idearium español* (Manchester: Manchester University Press, 1967), página 3.

[3] Segundo Serrano Poncela: *El secreto de Melibea y otros ensayos* (Madrid: Taurus, 1959), página 96.

[4] Norberto Carrasco Arauz: *Ganivet* (Madrid: AGISA, 1971), pág. 112.

[5] E. Gómez de Baquero: *El epistolario de Ganivet* (Madrid: La España Moderna, agosto de 1904), pág. 173.

el autor granadino dio el título *Cartas finlandesas*. Lo evidente es que sus cartas formaban una gran parte de su repertorio como escritor y representaban mucho más que cartas de pasatiempo. Reflejaban llaneza confidencial y graciosa espontaneidad, lo cual las dio un carácter especial de charla entre amigos [6].

Aunque Angel Ganivet estableció su reputación como ensayista, su éxito como novelista no es igualmente reconocido. Solamente escribió dos novelas, pero la calidad vale más que la cantidad.

En las dos novelas, el autor emplea al mismo héroe, Pío Cid. Por el nombre del héroe se puede ver algo del pensamiento de Ganivet. Sugiere dos cosas importantes para él y otros españoles: es decir, la piedad (Pío) y el valor (Cid). La primera novela que escribió se titula *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y la segunda se títula *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. En la primera novela, Pío Cid participa en una serie de fantásticas aventuras en el centro de Africa. En la segunda novela, Pío Cid está de vuelta en España luchando con los problemas concretos de su país.

¿Por qué escribió Ganivet estas dos novelas? Se cree que lo hizo para dar más énfasis a las ideas contenidas en sus ensayos y cartas por medio de un género literario novelístico. De modo que, para conseguir atención, Ganivet emplea materias demasiado ridículas en su primera novela. Sin embargo, aunque satiriza, el autor no deja de expresar sus ideas básicas y convicciones más profundas en la novela. Pío Cid sirve como voz del autor. En la segunda novela, Ganivet expresa sus ideas de una manera más de acuerdo con la realidad. Hay un contraste entre las dos novelas. En la primera novela, Pío Cid vive en un mundo de fantasía. Satiriza la cultura moderna de Europa. Indica el daño que la cultura europea puede causar a una gente primitiva. En la segunda novela, el héroe, Pío Cid, vuelve de la fantasía en el reino ficticio de Maya en Africa a una vida genuina en España. Sin embargo, en las dos novelas el héroe firmemente vocea las ideas que Ganivet expresa en sus ensayos. Además, encuadra una gran variedad de temas. El empleo del mismo héroe en las dos novelas es esencialmente para identificación y continuidad. Pío Cid pasa un tiempo en la fantasía y después vuelve a la realidad. Así, su vida representa una especie de quijotismo.

La obra dramática de Ganivet se titula *El escultor de su alma*. Trata del problema que el autor mismo sufre en búsqueda de su alma. Fue publicada después de su muerte y representada en el teatro solamente dos veces. Como obra teatral no tuvo éxito, pero como una obra que refleja el pensamiento de Ganivet es una sentimental representación que también es una fiel caracterización.

---

[6] ANGEL GANIVET: *Obras completas* (Madrid: Aguilar, S. A. de ediciones, 1951), I, pág. 20.

De sus varias obras, algunos ejemplos específicos sirven para demostrar gráficamente cómo Ganivet emplea varios géneros literarios para proclamar sus ideas acerca del papel de la mujer en la sociedad, además de su propio chauvinismo tradicional.

En el *Idearium español* se halla el muy citado caso del moribundo Agatón Tinoco. Toda la mala fortuna de este hombre comenzó con «su infortunio conyugal, que le obligó a huir de su casa porque, «aunque pobre, era hombre de honor...» [7]

En *Granada la bella,* Ganivet insiste decididamente:

> Nuestras mujeres piensan demasiado en casarse, y creen que para simplificar el casamiento hay que prescindir de la casa y atenerse al piso; una casa exige muchos trastos, es cosa formal; y hoy todo debe hacerse a la ligera, provisionalmente. Bello es, sin duda, que una mujer se resigne por amor a vivir en una buhardilla, pero la belleza está en la resignación, en que su idea es más alta que la realidad; mientras que ahora no ocurre eso, sino que la mujer, perdiendo su antigua concepción de vida familiar, recortándose como la figurita de cromo, considera el «pisito» como su «bello ideal», y se hunde en los abismos de lo ridículo hablando de ensueños de amor, cuyo marco invariable es la «casa de muñecas», donde el alma está encogida por el sentimiento de lo pequeño y lo artificioso. Si se deja la casa por el piso, el casamiento se convierte en «pisamiento», en aglomeración de cosas y personas que se atropellan por falta de espacio; la variedad de las actitudes desaparece y no hay medio de conservarles su gravedad ni su nobleza [8].

En su primera novela, *La conquista del reino de Maya,* Pío Cid, la voz de Ganivet, describe la situación en el reino de Maya con respecto a las mujeres:

> He de confesar que si la vida exterior de estas ciudades no llegaba a satisfacerme por completo, la vida doméstica me seducía hasta el punto de hacerme olvidar, durante meses enteros, mi querida patria... De día sólo eran visibles las mujeres que en virtud de condena tenían que trabajar en los campos; las demás vivían incomunicadas muy a su placer, dentro de los gineceos, entretenidas en sus quehaceres...
>
> Esta existencia, que parecerá insoportable, es en realidad, justo es decirlo, la más propia del sexo débil, siempre que tenga el natural complemento de la poligamia, institución creada en su beneficio, pues gracias a ella se hace imposible la miseria y la prostitución de la mujer y se resuelve un problema doméstico que en las naciones civilizadas es insoluble. Me refiero a la necesidad que tiene la mujer de vivir dentro de casa para llenar cumplidamente su misión, y la necesidad que también tiene de tratarse con otras personas de su sexo y de su clase. Entre nosotros, la cuestión se resuelve rara vez armoniosamente: hay mujeres

[7] *Ibíd.*, pág. 259.
[8] *Ibíd.*, págs. 129-130.

que llevan la vida de pobres prisioneras, y hay otras que trasplantan su hogar a la casa de sus amigas, a los paseos y a los teatros. Entre los mayas la solución es perfecta [9].

Esta descripción representa verdaderamente una condenación severa de su propia sociedad con respecto a la libertad femenina. Además revela sus propias convicciones.

En su segunda novela, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid,* Ganivet rechaza definitivamente la formalidad de matrimonio. Se sabe que está basada en la vida de Ganivet mismo. La Martina, en *Los trabajos...,* representa a Amelia Roldán, la amante de Ganivet en la vida verdadera. En la novela, Pío Cid nunca se casó con Martina, aunque vivió con ella. Tampoco se casó Ganivet con Amelia, aunque vivió con ella y fue padre de una hija y de un hijo que ella dio a luz. Una conversación entre la tía de Martina y Pío Cid demuestra bien claro este rechazo de formalidades.

La tía, doña Candelaria, le preguntó a Pío Cid:

—¿Usted pensará casarse con mi sobrina?

—Yo la considero ya como mi mujer—contestó Pío Cid—. Le extrañará a usted mi respuesta, pero no soy amigo de dilaciones y de ceremonias, y en las cuestiones mías mi voluntad y mi palabra bastan.

—Pero ésta no es cuestión de usted solo—replicó doña Candelaria—; es también de mi sobrina, y nuestra, y de la sociedad, que cuando tiene establecida la manera de hacer las cosas no será por puro capricho.

—Deje usted fuera la sociedad—dijo Pío Cid—; yo no le doy ninguna importancia, y tengo la costumbre de arreglar mi vida no como la sociedad lo dispone, sino como yo quiero.

—Pero usted no es nadie para mandar en los demás—replicó doña Candelaria—; y hay que ver si los demás quieren lo mismo que usted.

—Si no quieren—contestó Pío Cid—, yo les dejo en paz y continúo viviendo solo, como hasta aquí he vivido, mejor o peor, por no someterme a las exigencias del público. No creo valer más que los otros, pero tampoco quiero valer menos [10].

Aunque son muy dramatizadas las convicciones del autor, al mismo tiempo son bastante claras y pungidas.

En sus *Cartas finlandesas,* Ganivet vocea lo siguiente acerca de las mujeres:

... así, pues, lo intelectual en la mujer es secundario, si se atiende al papel que ésta representa en la vida del hombre. Muy bello sería que la mujer, sin abandonar sus naturales funciones, se instruyera con discreción; pero si ha de instruirse con miras emancipadoras o revolucionarias, preferible es que no salga de la cocina. La mujer finlandesa no está

[9] *Ibid.,* págs. 366-367.
[10] GANIVET, *op. cit.,* II, pág. 136.

conforme aún con su situación: envidia a la rusa y a la norteamericana, y cree que a fuerza de estudios ha de lograr nivelarse con el hombre; mas al casarse, y a veces antes, nota que la tiranía no viene del hombre, sino de la naturaleza femenina, y particularmente de la maternidad, y procura descargarse de este fatigoso deber. Hay quien cree que a las señoras inteligentes se les seca la matriz; yo opino que a lo que se les seca es la voluntad. En cuanto una mujer adquiere conciencia exacta de sus obligaciones y obra no por instinto, sino por reflexión y cálculo, se insubordina contra su propia naturaleza, donde está la causa de sus penalidades, y se convierte en un hombre estrecho de hombros y corto de piernas, en una calamidad estética y social [11].

Más adelante, en las mismas *Cartas finlandesas,* Ganivet sigue el ataque contra las mujeres:

... nada se adelanta con que el sexo débil se fortalezca y se adorne con todos los atributos masculinos: una hembra con pantalones no es un varón, es un adefesio. La mujer tiene un solo camino para superar en mérito al hombre: ser cada día más mujer. En todo el norte de Europa se trabaja hoy con ardor contra la emancipación: pregúntese a cualquier señorita por acá cuáles son sus ideas, y dirá que quiere ser libre, pero no emancipada; aunque desee serlo, no lo dará a entender, porque comprende, por los ensayos hechos, lo ridículo de la parodia [12].

Aquí el autor granadino observa y anticipa la liberación femenina y declara francamente su chauvinismo y oposición.

En el *Epistolario,* Ganivet expresa lo siguiente:

La naturaleza de la mujer exige que su lugar sea inferior al del hombre en cuanto a los asuntos de interés general. Hay mujeres que gobiernan admirablemente una casa, pero no hay ninguna que pueda gobernar una localidad; un reino, sí, porque otros lo hacen por ella. Su gran habilidad consiste en conocer las personas por impresión y las cosas por presentimiento; pero esto de cuando en cuando.

Dada la condición subalterna que debe tener la mujer en bien de ella y de todos, nada más insensato que declararla igual al hombre y no poner esta igualdad en las leyes que se refieren a la vida práctica. Se da la libertad y se niega la bolsa, creyendo que con esta ficción la mujer quedará satisfecha. Sí quedaría cuando las cosas quedaran ahí; de un lado, la vanidad enorgullecida con la consideración de ser igual al hombre; del otro, el estómago tranquilo con la confianza de que nunca faltará el lastre. Pero aquí llega el conflicto. El hombre se convence de que ha hecho un disparate y se retrae del matrimonio. Es el único recurso después que se ha cacareado contra todas las formas de familia distinta de la moderna, dejándolas para uso exclusivo de los salvajes. ¿Qué hará la mujer, igual al hombre teóricamente, pero sin medios de subsistencia? Pedir la igualdad práctica o caer en la prostitución, puesto que el realce de la «señora» exige que se llame prostituta no a la que se vende por dinero, sino también a la que se entrega sólo a un hombre

[11] GANIVET, *op. cit.,* I, págs. 741-742.
[12] *Ibid.,* págs. 750-751.

para asegurar su manutención. ¿Y qué es la prostitución más que la poligamia y la poliandria disfrazadas y más «sucias» que entre los «salvajes»? [13]

Y además de esta perorata, Ganivet concluye diciendo:

> El porvenir próximo de la cuestión femenina parece ser la gradual emancipación, y con ella el rebajamiento del hombre y la sociedad. Y si llega un día en que la mujer de carrera, hoy tolerable, por ser un bicho raro, se encuentre por todas partes en las filas de la burguesía y de la ciencia, habrá que suplicar a la Providencia que caiga sobre nosotros otra nueva invasión de bárbaros y bárbaras, porque, puestos en los extremos, es preferible la barbarie a la ridiculez [14].

Con esta diatriba, Ganivet confirma abiertamente su machismo.

El chauvinismo de Ganivet es bastante manifiesto por los ejemplos citados y contribuyó tal vez a su fracaso vital que terminó con su suicidio. Se sabe que él fue rechazado por una rusa en Finlandia [15]. Además, Amelia Roldán le había escrito a él en Riga en demanda de reconciliación [16]. Pero Ganivet ya supo por revelaciones de sus amigos que Amelia había tenido relaciones con un cantante de ópera en Madrid [17]. Así es que el burlador fue burlador. Además, Amelia ya iba en camino a Riga con el hijo de ellos, Angel Tadeo Ganivet. Según Melchor Fernández Almagro:

> Parece que Ganivet, temeroso de perdonar, la hizo saber que, antes de verla, se quitaría la vida. Lo cierto es que en la tarde del 29 de noviembre—o el 17, si nos atenemos al calendario ruso—, Amelia Roldán y el pequeño Angel Tadeo Ganivet llegaron a Riga y se dirigieron al consulado: meta de caminata tan larga. Pero no pudieron enfrentarse con el desgraciado sujeto de nuestro estudio: Angel Ganivet García se acababa de arrojar al Dwina, al hacer la travesía cotidiana [18].

Así, Angel Ganivet, que nació el 13 de noviembre de 1865, se suicidó a los treinta y tres años después, lejos de España y Granada la bella. ¿Es su suicidio el sacrificio que Ganivet menciona en sus *Cartas finlandesas* de la siguiente manera?

> El verdadero revolucionario no es el hombre de acción: es el que tiene ideas más nobles y más justas que los otros, y las arroja en medio de la sociedad para que germinen y echen fruto, y las defiende, si el caso llega, no con la violencia, sino con el sacrificio [19].

---

[13] GANIVET, *op. cit.*, II, págs. 874-875.
[14] *Ibid.*, pág. 876.
[15] FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Vida y obra de Angel Ganivet* (Madrid: Revista de Occidente, 1952), páginas 166-167.
[16] *Ibid.*, pág. 283.
[17] JUAN VENTURA AGUDIEZ: *Las novelas de Angel Ganivet* (Madrid: Artes Gráficas Benzal, 1972), página 35.
[18] FERNÁNDEZ ALMAGRO, *op. cit.*, pág. 283.
[19] GANIVET, *op. cit.*, I, pág. 701.

¿Se puede reconciliar el idealismo intelectual, el chauvinismo y el suicidio de este complejo granadino? Una clave que indica tal vez cómo Ganivet reconcilia el asunto a su parecer se evidencia cuando él escribe de la profesora rusa: «... a mí me tiene por loco, por una especie de Quijote, pues no puede hacerse cargo de que un hombre sea idealista, y al mismo tiempo cometa barbaridades y chiquilladas» [20]. Otra clave se encuentra tal vez en su obra dramática, *El escultor de su alma.* Se cree que Ganivet la escribió en los últimos días de su vida. Un poco antes de suicidarse, Ganivet había mandado el original del manuscrito a Seco de Lucena en España [21].

En la obra, el escultor Pedro Mártir busca su propia liberación. Así es que abandona a su amante, Cecilia, y a la hija de ellos, Alma. Huye de ellas y peregrina por el mundo. El pensamiento del escultor es como el pensamiento de Ganivet en sus obras y las acciones de Pedro Mártir se pueden considerar como nuevos trabajos de Pío Cid [22]. Pedro Mártir trata de labrar su alma, pero se muere en la tarea [23]. ¿Pereció Ganivet en una tarea semejante? No se sabe por seguro. Sin embargo, lo que sí se sabe es que el autor granadino se esforzó a escribir una obra dramática hacia el final de su vida, en la cual, de una manera simbólica, se desahogó por completo como si anticipara la muerte. ¿Sería que el idealismo, las convicciones intelectuales y el chauvinismo no aguantaron el choque con la realidad? Según la evidencia, el idealismo y las convicciones chauvinistas de Ganivet no podían adaptarse a la realidad y por eso no aguantaron el choque. Desafortunadamente, esto contribuyó a un resultado en que un autor de gran talento pereció muy joven.

El tema sobre el papel de la mujer, además de sus acciones personales, indica emociones muy hondas y complejas en este complejo granadino. La liberación femenina que él percibía chocó con su chauvinismo tradicional. Y cuando esto precipitó una crisis personal, no podía resolverla de acuerdo con sus sentimientos íntimos. Llegó a tanto su perturbación, frustración y desilusión por el conjunto de conflictos personales, que no pudo aguantar más. Así entregó su alma, de una manera trágica, al más allá.—*JAMES B. SILMAN. (University of Houston. 1931 Ganyard Drive. HOUSTON, Texas [USA].)*

---

[20] FERNÁNDEZ ALMAGRO, *op. cit.*, pág. 166.
[21] *Ibid.*, págs. 269-270.
[22] *Ibid.*, pág. 273.
[23] *Ibid.*, pág. 274.

BOSCH, Rafael: *La novela española del siglo XX*. New York: Las Americas Publishing Co., 1970.

CARRASCO ARAUZ, Norberto: *Ganivet*. Madrid: AGISA, 1971.

CASALDUERO, Joaquín: *Ganivet en el camino*. Bulletin Hispanique, vol. 36, 1934, páginas 488-499.

DARÍO, Rubén: *La joven literatura*. España contemporánea, 1898, págs. 83-94.

DEL RÍO, Angel, y BENARDETE, Mari José: *El concepto contemporáneo de España*. New York: Las Americas Publishing Co., 1962.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Vida y obra de Angel Ganivet*. Madrid: Revista de Occidente, 1952.

GANIVET, Angel: *Obras completas*, vol. 1, vol. 2. Madrid: Aguilar, S. A. de ediciones, 1951.

GÓMEZ DE BAQUERO, E.: *El epistolario de Ganivet*. La España moderna, 1904, páginas 171-186.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: *Angel Ganivet*. Bulletin of Spanish Studies, vol. 1, número 1, december 1923, págs. 56-61.

GONZÁLEZ SEARA, Luis: *Angel Ganivet*. Madrid: Doncel, 1965.

HUTMAN, Norma Louise: *El escultor de su alma*. Papeles de Son Armadans, tomo XL, núm. MCXX, 1966, págs. 265-284.

LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Visión y revisión del Idearium español*. Ensayos y estudios, XX/3-4, págs. 68-93.

LUIS-GUEREÑA, Jacinto: *Poema para Angel Ganivet*. Papeles de Son Armadans, tomo XL, núm. MCXX, 1966, págs. 284-286.

MARICHAL, Juan: *Dos lecturas de Ganivet: 1937, 1965*. Papeles de Son Armadans, tomo XL, núm. MCXX, 1966, págs. 245-251.

MONTES HUIDOBRO, Matías: *Fuerzas deformantes de la realidad en la conquista del reino de Maya*. Pacific Northwest Conference on Foreign Languages, 23rd Annual Meeting, págs. 281-287.

OLMEDO MORENO, Miguel: *El pensamiento de Ganivet*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

RAMSDEN, H.: *Angel Ganivet's Idearium español*. Manchester: University Press, 1967.

SENABRE SEMPERE, Ricardo: *El andalucismo lingüístico de Ganivet*. Papeles de Son Armadans, tomo XL, núm. CXX, 1966, págs. 252-264.

SERRANO PONCELA, Segundo: *El secreto de Melibea y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1959.

SHAW, D. L.: *Ganivet's España filosófica contemporánea and the Interpretation of the Generation of 1898*. Hispanic Review, vol. XXVIII, july 1960, núm. 3, páginas 220-232.

UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*, vol. 4, vol. 5, vol. 10. Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1952.

VENTURA AGUDIEZ, Juan: *Las novelas de Angel Ganivet*. Madrid: Artes Gráficas Benzal, 1972.

Sección bibliográfica

ANGEL ROCA: *Historia del trovo.* Athenas Ediciones. Cartagena.

El 11 de mayo de 1978, a las siete de la tarde, actuaron en el Sa- de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas los troveros pertenecientes a la Asociación de «Amigos del Trovo». Estos troveros eran: *El Conejo* (La Unión), Angel Cegarra, *El Taxista* (Cartagena), José Martínez, *El Lotero* (Fuente Alamo), José Moreno, *El Palmesano* (Cartagena), Joaquín Sánchez, *El Repuntín* (Puente Tocinos), José María Travel, *El Levantino* (Cartagena), Alfonso Conesa, *El Ferroviario* (Cartagena), Félix Martínez, guitarrista, y Angel Roca, trovero, autor de la *Historia del Trovo.*

El espectáculo fue sorprendente; las petentizaciones de los troveros, bellas e ingeniosísimas, y el público participó proponiendo temas a los poetas de la improvisación, que respondían al punto, y debatían entre sí, dando muestras de un talento y de una capacidad de réplica extraordinarias, sobre todo en las controversias.

Aquella sesión única en el Consejo de Investigaciones Científicas, patrocinada por la Asociación Española de Etnología y Folklore, tenía el carácter de un espaldarazo a la poesía popular. Los troveros se daban cuenta de la importancia del acto, y aunque sabían que su sitio no era aquél, sino los colmados, las tabernas, las fiestas, los banquetes y las tertulias troveras, aceptaban gustosos la confirmación académica de su valía. Dos años antes, Angel Roca, uno de los troveros más conocidos, hombre culto y documentado, había consagrado el trovo en este voluminoso libro titulado *Historia del trovo,* con dibujos y fotografías troveras del mayor interés. Al frente de la edición, una copla de Angel Roca:

Trovo es el arte de aunar,
Observación singular,
Verbo, inspiración, poesía,
Orden y acierto al pensar.

El autor, al comenzar la *Historia del trovo,* menciona los antecedentes en la poesía popular juglar-trovadoresca. La poesía popular impro-

visada tal como se conoce hoy día y que lleva el nombre de trovo se da en muchos lugares; por ejemplo, en España son famosos los *versolaris* vascos, los *fiadeiros* en Galicia, los *maños,* con sus *jotas de picadillo,* en Aragón, y en Portugal, las *trovas do povo.* En el folklore mejicano son famosas también las *coplas de desafío;* en Argentina y en Uruguay, los *payadores;* en Brasil, los *troveros* y *violeiros.*

El trovo de Cartagena, según Angel Roca, nació en las entrañas de la mina, en la «lanterna» de una galería, a golpe de marro, y luego se extendió al campo y a la ciudad. ¿Qué es el trovo? Según la definición de Angel Roca: «Llámase trovo, en términos generales, al arte de improvisar coplas, sin llevarlas pensadas ni escritas de antemano, sino ajustándose estas improvisaciones al momento accidental de cara al público». La prueba de ello es que el día de la memorable sesión que tuvo lugar en el Consejo de Investigaciones, los troveros solicitaron del público que dijese los temas, y éstos fueron: las fiestas de San Isidro, el amor, los celos, la grúa, la amistad, las viudas, los impuestos. Y sobre todos ellos los troveros repentizaron cara al público de modo instantáneo.

Hay varias dicciones del trovo: la *cuarteta,* la *redondilla,* la *décima* y la *quintilla.* Se habla de diferentes modalidades de trovo: de *copla de ingenio,* de *verso cortado* o de *hachazo,* que consiste en que los troveros se contestan uno a otro verso a verso, como en este ejemplo:

MARÍN: *Pillo, no te acordarás.*
CASTILLO: *Cuando de almorzar te di.*
MARÍN: *Teniendo yo que pagar.*
CASTILLO: *Pidiéndome un duro a mí.*
MARÍN: *Que me lo debías de atrás.*

Otra modalidad es el *trovo cerebral* sobre una cuarteta entregada, el *trovo adivinanza,* el *trovo pensamental,* en torno a un pensamiento, y el *malabarismo trovero.*

Nada más interesante que presenciar los tres tiempos de la gestación de la copla ante el público. El trovero dicta el primer verso al cantaor, y mientras éste lo canta por dos veces, el trovero tiene tiempo de improvisar los restantes y dictárselos a continuación para que los siga cantando. En términos troveros, cuando la copla está terminada, va *de salida* en boca del cantaor. Con una mano apoyada en el hombro del cantaor, el trovero se inclina al oído de éste y le musita los versos, mientras el guitarrista rasga el instrumento.

Nada más sensacional que los debates troveros. Como un combate de gallitos, el trovero se pica y suelta su copla, a la que responde el contrincante en aquel desafío de ingenio. El *Martín Fierro* argentino es un buen ejemplo literario. Las preguntas y respuestas de los tiempos

antiguos, las *tensons* pueden servir de antecedentes. Y en la poesía culta, el poema de circunstancias es también un ejemplo de improvisación.

En la *Historia del trovo,* Angel Roca dedica una extensa parte a trazar semblanzas de los troveros más famosos de Cartagena y a hacer un estudio sobre la obra trovera y su anecdotario: el trovero Marín, el trovero Castillo, el trovero Manuel *El Minero,* el trovero Gregorio, Ambrosio Martínez Mateo y otros son las figuras señeras de este arte popular.

La última parte está dedicada a los hombres del trovo actual, entre los que destaca *El Lotero, El Repuntín, El Conejo, El Miopero* y *El Trovero Taxista.*

La competencia entablada entre *El Lotero* y *El Repuntín* nos permitió ser espectadores de dos caracteres distintos y complementarios del arte del trovo: *El Repuntín,* de temperamento nervioso y exaltado frente al hombre calculador y sereno que es *El Lotero.* La fama de estos troveros es comparable a la de *El Santapolero* y a la de Angel Roca, autor de un trovo improvisado a una cuarteta de Antonio Piñana, padre:

Son Roca y El Repuntín,
José Moreno, El Lotero,
con Pepe, el Santapolero
del trovo principio y fin.

Como tienen demostrado
uno y otro paladín,
los que a la cumbre han llegado
del trovo repentizado,
son Roca y El Repuntín.

Regando la tierra entera
con su copioso venero,
y haciéndolo a su manera,
triunfa en la lucha trovera
José Moreno, El Lotero.

José Alonso es la elegancia:
del bien hacer el esmero:
de su verso la fragancia
nos une, hasta en la distancia,
con Pepe, El Santapolero.

A un arte que quedó a oscuras,
tras apagarse Marín,
luz dan, desde sus alturas,
las cuatro grandes figuras
del trovo principio y fin.

Angel Roca recoge muchos trovos en este libro tan valioso para el estudio de la poesía popular, pero con ser tantos, infinidad de trovos se pierden todos los días en las veladas troveras, tal es la riqueza de la improvisación. Mucho podría decirse sobre el trovo «a lo divino», que sigue la línea de la literatura «a lo divino», tan característica de España, sobre la influencia árabe y muchas otras cosas, que es posible que se digan en el Primer Simposio sobre el Trovo, de inminente celebración.

La *Historia del trovo* es, pues, un primer intento de que el trovo no se pierda en el aire, y al mismo tiempo cumple la función de divulgar este arte popular por todas las tierras españolas.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE. (Arrieta, 14. MADRID-13.)*

ESPAÑA EN SUS POETAS

El hombre poeta ha cantado siempre a lo femenino, ya sea como necesidad, como agradecimiento, o como aterrada afirmación. La madre, la amada, la muerte, son temas constantes en todas las literaturas; pero hay otro en el que los tres mencionados aparecen complejamente mezclados, por lo menos desde el punto de vista de las imágenes que lo representan o de los sentimientos que despierta: la patria. España está obsesivamente presente en sus poetas, como lo ha demostrado José Luis Cano desde 1964, en que publicó la primera edición de *El tema de España en la poesía española contemporánea* [1].

Tal como lo demuestra en su documentada Introducción, este hecho no es exclusivo de ciertos períodos históricos, aunque existan determinadas circunstancias que favorecen o reprimen la libre elección de este tema. Utilizo la palabra «libre» con la intención de delimitar el tipo de poesía a la que me refiero y que es objeto de la Antología que comento. No se trata, tal como dice José Luis Cano, de retórica «patriótica» o poesía con intencionalidad propagandística. Es aquélla que surge de una necesidad del poeta que cae absorto en el dolor o en la exaltación emergente de una vivencia, la de «patria».

La ubicación de estos poetas contemporáneos que componen la Antología tiene como antecedente el Siglo de Oro, con su paradigmático «Miré los muros de la patria mía...», a pesar de—o junto al—enfoque psicologista del poema. La prosa del siglo XVIII, *Espronceda,* la Generación del 98, nos traen hasta la guerra civil de 1936, que sirve como desencadenante de sentimientos encontrados: dolor, exaltación, amor, odio.

Más allá de una interpretación antropológica acerca de por qué el hombre ama el lugar donde nace y, más ampliamente, el lugar donde vive determinadas épocas decisivas de su vida, existen ciertas constantes para determinar períodos de mayor abundancia del tema. Nos referimos a la variante que José Luis Cano llama «poesía preocupada por España», no a la «paisajista», que no tiene por qué obedecer a ciclos históricos. Resulta evidente que el hombre se pone alerta con respecto a su suelo en cuanto existe peligro, de ahí que la crisis del 98 y la guerra civil española sean dos de los tres momentos a los que corresponden la mayoría de los poetas seleccionados. El tercero se inicia hacia 1950, una vez superada cierta atonía esteticista de la posguerra, y se nutre tanto de los poetas que sufren la dictadura como de los que sufren el exilio.

---

[1] Nueva edición: JOSÉ LUIS CANO, *El tema de España en la poesía española contemporánea.* Ed. Taurus, Madrid, 1979.

Esta segunda edición ha constreñido el antólogo en cuanto a la extensión del libro, hecho que supera mediante un rigor selectivo aún más exigente que el que había utilizado en la primera edición. José Luis Cano resalta la extensión del *corpus* total al que se enfrentó. Este privilegio de España se demuestra tanto cuando se comprueba esta abundancia como cuando se recuerda que poetas que amaron tanto a sus propias patrias, como Neruda y Vallejo, le han dedicado alguno de sus mejores poemas:

... si la madre
España cae—digo, es un decir—,
salid, niños del mundo; ¡id a buscarla!...

Patria es, más que un tema, un núcleo temático del que parten vectores hacia diferentes concreciones. Hay una poesía fundamentalmente basada en la imagen visual, muchas veces descriptiva, desde la presencia o el recuerdo. Aunque a veces esté escrita teñida por la añoranza del exilio, generalmente el poeta exalta la belleza de su tierra o se detiene en determinadas peculiaridades que lo conmueven de alguna manera. Por ejemplo, la sección denominada por Cano «Mar y ríos de España».

El resto de los poemas, que tal vez comprometen capas más hondas y ambiguas del ser humano, puede definirse en dos actitudes ejemplificadas en estos versos:

1. *Decir madre es decir* tierra que me ha parido

y

Cuando un hijo es un hijo, vive y muere gritando:
¡Madre!

(«Madre España», Miguel Hernández.)

2. *Oh España, qué vieja y seca te veo*

y

Quisiera asistir a tu muerte total, a tu sueño completo,
saber que te hundías de pronto en las aguas, igual que un
navío maldito.

(«Canto a España», José Hierro.)

Aun cuando frecuentemente se encuentre tristeza y desesperanza en la primera posición, la actitud resulta positiva en cuanto hay una reafirmación hacia el pasado: el poeta se reconoce a sí mismo en las tradiciones, en sus «hermanos», puesto que la patria es la madre que ha dado la vida y todavía es capaz de dar protección. La imagen materna domina largamente, aunque por momentos se transforme en amada y, excepcionalmente, en hija. (*Tierras de España,* Dámaso Alonso; *Sobre la mesa,* Manuel Alcántara.)

En la otra actitud poética se observa un desgarramiento mayor:

amor y odio se junta sin anularse (*«porque te odio / con tan furioso amor...»*, *Con tan furioso amor*, José M. Caballero Bonald). El intento de aniquilamiento del propio yo se proyecta hacia todo lo demás, especialmente hacia lo que más se quiere. En una concepción aparentemente tan abstracta aparece, sin embargo, una intrusa participación de lo material: lo que se odio en realidad es «el campo de batalla», la degradación física del entorno del poeta.

Por último, diremos que la esperanza aparece, aunque apenas como insinuación, débil latido de futuro, iniciación de una fraternidad en paz:

Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Os, desnúdate y fúndete, y reconócete.

(«En la plaza», Vicente Aleixandre.)

HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID).

FEDERICO SANZ DIAZ: *El alumnado de la Universidad de Valladolid en el siglo XIX*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1978, 211 páginas.

En materia de historia de las Universidades he procurado—en colaboración con mi hermano José Luis—conectar estas instituciones con la ciencia y los saberes de la época. En nuestro libro, *La Universidad española (siglos* XVIII *y* XIX*). Despotismo ilustrado y revolución liberal*, procurábamos examinar los poderes universitarios y las personas en conexión con las rentas, de un lado, y, del otro, con el estado de las ciencias en cada momento. Al tratar de los alumnos expusimos y comentamos la estadística disponible, pero tal vez sin hacer especial hincapié en este tipo de fuentes, ya que nuestra meta era encarnar la historia del pensamiento—al menos buena parte de sus direcciones más importantes—en sus mecanismos de producción, en las Universidades o fuera de ellas.

Ultimamente, la consideración de las posibilidades encerradas en el estudio cuantitativo de sus alumnos—en la línea de Stone y de Kagan para Castilla—me ha llevado a algunos estudios de este género, en especial el recuento y valoración de las matrículas en Valencia del XVIII, en colaboración con María Fernanda Mancebo y mi hermano, de que ya he publicado una parte en el estudio preliminar de *Bulas, constituciones y documentos de la Universidad de Valencia (1725-1733). Conflictos con los jesuitas y las nuevas constituciones*, Valencia, 1977. Allí di los nú-

meros para 1695-1750 de la Universidad de Valencia y espero que el resto ha de aparecer pronto—1751-1805—en las actas del coloquio sobre historia de Valencia, celebrado en abril en Pau (Francia). Incluso espero que en breve—con recuentos propios y ajenos—pueda estudiar la población universitaria española del siglo XVIII.

La lectura, por tanto, de este libro ha sido para mí del mayor interés y de cierta esperanza en que se vaya reconstruyendo lo que podríamos llamar «historia cuantitativa» de las Universidades, que requiere un esfuerzo y una paciencia grandes. Es un camino prometedor, a condición de que no caigamos en la ingenuidad de creerla única vía y meta de nuestro estudio.

Se basa en un recuento de grados de licenciado y un estudio de los mismos para la Universidad de Valladolid, de 4.747 grados, correspondientes a 4.710 individuos, pues 37 son titulados en más de una Facultad, agrupados por quinquenios. No está claro por qué no coinciden exactamente los datos en páginas 65, 191 y 192, en especial la página central; debe ser por licenciados en dos ramas de una misma Facultad..., en página 193 se aclara sólo en parte. Su estudio en diferentes épocas distribuye los grados en una etapa inicial que corresponde a la vieja Universidad, entre 1837 y 1841, en que la guerra carlista no debía facilitar demasiado el estudio. Una segunda, hasta la gloriosa, en que asciende, y, por fin, la tercera, todavía más acusado incremento. A pesar de que se une a la restauración, se muestra de forma muy evidente que son los años de la gloriosa cuando suben los estudios universitarios—al agregar se pierde algo esta información más concreta—. Las razones fundamentales que se aducen son convincentes: una nueva mentalidad y una nueva economía, así como la creación y supresión de Facultades.

En cambio, el autor no ha estudiado sistemáticamente los libros de matrícula, ya que, al parecer, faltan algunos. Sin embargo, hubiera sido del mayor interés el recuento—sé por experiencia que ello eleva a muchos miles—, que Kagan, para esa ciudad trae sólo de cinco en cinco años, desde 1567 hasta 1860. Los del XVIII están recontados, en parte, por Manolita Serrano Ruiz en su artículo «La población de la ciudad de Valladolid en el siglo XVIII», *Estudios geográficos,* XXXVI, 100 (1965). Sería de interés completar las matrículas, pues algunos aspectos—la mortalidad académica—no pueden estudiarse sin ella. Pero no es posible realizar todo de una vez; la lástima es que hay muchos recuentos despergidados en el libro, que quizá con muy poco esfuerzo se podría conseguir la tabla de las matrículas...

Su estudio por Facultades está bien centrado, con la marcada importancia de los juristas, y, detrás, de los médicos; luego, las restantes, muy por debajo, como es típico en la época. Sobre el doctorado también hay

cosas muy atinadas, viendo que lo conservan sobre todo los clérigos, dentro de unos ascensos y una legislación canónica—dentro de una mentalidad—que les conviene alcanzarlo en teología, mientras en las demás desciende, pues sólo sirve para la enseñanza superior. No estoy de acuerdo en que hasta el plan de 1852 no sirva para nada este grado, pues se exige para las cátedras, aun cuando se logra después, en la edad moderna. No sólo en Valencia, en donde no existe más que este grado, sino en Salamanca, en los *Estatutos de 1625*, por ejemplo, que recogen normas anteriores. Una referencia de Alvarez de Morales le lleva a esta afirmación, véase las páginas 106 y siguientes y la página 60, nota 5.

La demostración del carácter regional de la Universidad es clara. Se hace sobre lugares de origen, ya que no sobre domicilios, por exigencias de las fuentes; sin embargo, es perfectamente válida. Creo y espero poderlo mostrar pronto que la provincialización o regionalización de las Universidades es anterior, ya del siglo XVIII, con la decadencia de las tres mayores castellanas... De otro lado, para afinar en el respectivo peso de cada zona, me hubiera gustado verla ponderada con su respectiva población—aparte también desde la matrícula se hubiera podido estudiar algún año suelto, como complemento de este meritorio análisis—. Su distribución de licenciados por provincias y por partidos judiciales es convincente, por lo demás, de que las Universidades—la gran Valladolid de los juristas—se ha reducido a su *hinterland*.

Pero, sin duda, el intento más interesante en este estudio sobre población universitaria es el que lleva por título «Reflejo de la estructura socioeconómica». Realmente el esfuerzo por comprender esa población es importante. Por de pronto, el estudio de porcentajes entre capitales de provincia y zonas rurales—matizado mejor entre originarios de municipios mayores y menores de 2.000 habitantes—, las peculiaridades en la elección de carrera, que si no existen en derecho o medicina, sí en ciencias—donde predominan los de ciudad—, frente un clero más rural que estudia teología. Por fin, en la línea del artículo de Richard L. Kagan «Law Student and legal Careers in Eighteenth-Century France», *Past and Present*, 68 (agosto 1975), 38-72, intenta establecer la estratificación de los estudiantes sobre el estudio de las profesiones de sus padres. Confecciona un cuadro para clasificar las profesiones sobre las clases sociales y aporta interesantes cifras. Como no consta en las matrículas, extrae los datos del padrón de 1842; pero en ellos figuran como estudiantes no sólo los universitarios, sino todos, debiendo considerar que a partir de diez-once años pertenecen a la enseñanza superior o secundaria... Los errores que se arrastran con estos dos supuestos —cuadro de relaciones profesionales-clases y determinación de quiénes sean universitarios—hace que esta primera aproximación, aunque muy

valiosa, requiera nuevos esfuerzos en un futuro estudio sobre los estudiantes universitarios en el XIX. Determina porcentajes de clases, alojamientos, etc. Sus precisiones en las páginas 168 y 169, al ponerlos en relación con licenciados que conoce con exactitud, muestran que el autor es perfectamente consciente de las limitaciones. Pero un estudio histórico es un esfuerzo de comprensión y de explotación de unas fuentes dadas y, en este caso, ello ha sido logrado con acierto; creo que la cuestión está en buscar otras fuentes, otras vías de aproximación más fecundas por contener datos más directos...

Para terminar, hace referencia a otros establecimientos de enseñanza en el Valladolid del XIX, sus diversos niveles: normal, escuelas especiales, colegios, institutos... O la posición de la Universidad de Valladolid entre las demás, ocupando el tercer lugar tras Madrid y Barcelona. Un apéndice con sus cifras elaboradas de licenciados, la clasificación socio-profesional utilizada, fuentes, bibliografía. Un libro del mayor interés y adelantado en los estudios cuantitativos de la población estudiantil en el siglo XIX español; sobre una Universidad, Valladolid, que, como una de las primeras, arroja ciertos resultados sobre los universitarios españoles, que espero hayan de multiplicarse en los próximos años, como un medio indispensable de entender a fondo la historia de nuestras Universidades...—*MARIANO PESET (Facultad de Derecho. VALENCIA).*

AZAGRA ROS, JOAQUIN: *El bienio progresista en Valencia. Análisis de una situación revolucionaria a mediados del siglo* XIX *(1854-1856)*, Universidad de Valencia, Secretariado de Publicaciones, Valencia, 1978, 307 páginas.

Un estudio reciente sobre el siglo XIX español de que tan necesitada está nuestra historiografía. Y es importante, tanto desde la comprensión de la trayectoria de la revolución de la burguesía como por el hecho de situar el estudio en la periferia, en el País Valenciano. Es claro que Valencia fue un punto de gran actividad política a todo lo largo del siglo XIX.

En un intento de comprender nuestra historia reciente en sus raíces económicas y sociales, Joaquín Azagra se plantea el bienio de forma muy distinta a lo hecho hasta ahora. La historia exclusivamente política del XIX, que, por suerte, ya se va superando, había proporcionado un caos ininteligible de golpes y contragolpes, de nombres considerados como importantes, de partidos... a los que no se daba ningún tipo de

explicación. La historiografía más reciente, por su parte, intentaba una aproximación a los distintos planos o niveles, pero no se planteaba las conexiones o interrelación entre ellos—salvo excepciones—al menos con la fuerza suficiente para lograr una síntesis que se acercara a la historia «total».

El bienio progresista en Valencia reúne, creo, estas condiciones y consigue aproximarse a un modelo explicativo—al menos a nivel socio-político—de este importante momento de la revolución burguesa y, por tratarse de los años centrales, también de todo el siglo. Contribuye, ciertamente, a hacer inteligible el XIX español. Este aspecto metodológico es algo que quisiéramos destacar como muy valioso en este libro, ello y el hecho de articular lo nacional con el plano específicamente valenciano le confiere un gran interés.

El estudio está estructurado en tres partes, que se podrían caracterizar como: Análisis de la situación revolucionaria; instalación de los progresistas en el poder; deterioro del sistema y vuelta de los moderados. Está precedido de una introducción en que se precisa conceptos y fija posturas de partida, tales como: significado de la revolución burguesa; interpretación de Marx, como cronista de esta época, un poco falto de información, pero siempre clarividente, y caracterización del liberalismo en sus dos vertientes en juego, progresista y moderada. Finalmente la aparición de las nuevas fuerzas socio-políticas: democracia, republicanismo y el incipiente proletariado urbano y campesino. Completa el libro un capítulo sobre las fuentes utilizadas y un amplio apéndice documental, que destaca la importancia de Valencia en el contexto revolucionario nacional.

La amplia formación de este historiador y su deuda con las principales corrientes metodológicas es clara desde el primer momento, a todo lo largo de su exposición intentará mostrarnos el conjunto de una realidad rica, variada, llena de contradicciones y dificultades, porque así es la vida misma. El primer apartado se enfrenta con la visión clásica y centralista de Kiernan. El punto de partida del bienio no es Vicálvaro, ni el manifiesto de Manzanares. «La revuelta de Alcira... y presumiblemente gran parte de la nación entera, había tomado el camino revolucionario que cristalizaría en el mes de julio.» Esta revuelta se resolvió en una Junta de gobierno, que en su manifiesto del día 16 exponía un programa interclasista con tres objetivos concretos: acabar con el régimen anterior, encauzar el movimiento y rearmar, controlando, la milicia nacional.

La preocupación de Azagra, por hacer historia social está presente desde el inicio de su trabajo: composición social de la Junta y, hasta donde es posible, identificación de las personas. Junto a ello su específica interpretación del progresismo, aun teniendo en cuenta su coincidencia con Enric Sebastiá, el progresismo «nacía con el germen de su propia

destrucción». «La constante contradicción... en el poder: la que obliga a frenar el radicalismo de las fuerzas populares que le han llevado al mismo.» La articulación de la instancia económica con esta composición social vendrá dada en las páginas siguientes. «Para la burguesía se trata de liquidar situaciones feudales subsistentes, articular el comercio—redes viarias, mercado nacional—, suprimir trabas fiscales y arancelarias a industria y comercio y, sobre todo, una nueva desamortización que lance más tierra al mercado libre para consolidar... el raquítico capitalismo nacional.» En cuanto a las clases populares, sus aspiraciones eran tan simples como vitales: rebaja de los impuestos, fin de los monopolios, abaratamiento de los precios, supresión del sistema de quintas, etc. Todo este conjunto de aspiraciones subyace en el movimiento político, le da sentido y realidad, le hace, en suma, inteligible.

Cuando a finales del mes de julio llegó a Valencia la noticia de que Espartero accedía al poder, se podía pensar que la revolución había triunfado y las clases populares y pequeñoburguesas esperaban recibir una muestra de lo que suponía su apoyo al movimiento revolucionario. Pero los resultados iban a ser muy otros. El Decreto de 1 de agosto convierte a las Juntas en órganos consultivos para hacerlas desaparecer sin funciones específicas en 9 de septiembre. «En resumen, 1854—y su plasmación juntista—supone no sólo un intento de consolidar el régimen burgués, sino, y sobre todo, un esfuerzo por darle un carácter democrático y socialmente avanzado que será lo que se frustre en 1856... No es, en consecuencia, un fallido intento de revolución burguesa..., sino su siguiente paso, el de su proyección democrática y social: una situación revolucionaria de carácter democrático-burgués.»

Los problemas económicos específicos del período: crisis de la seda y su inevitable secuela de mendigos y delincuentes. El déficit municipal, que se presenta como atención prioritaria al nuevo ayuntamiento y quedará resuelto a medias con la colaboración de la burguesía moderada. Son las necesarias incursiones en el terreno de lo económico y cumplen su finalidad de asentar sobre base firme el proceso social y político. Se inscribe con ello Azagra en la línea de historiadores que han dado el salto de la historia general a una cada vez más de carácter y contenido económico, porque ¿qué duda cabe que la mejor comprensión del progreso histórico pasa por un mejor conocimiento de sus elementos materiales?...

La aparición del cólera en el verano del 54 y su reaparición en el siguiente complicará un tanto la situación, el autor deja muy claro que la causalidad de tal evento está íntimamente ligada al contexto socioeconómico y sanitario. Está en revisión el binomio hambre-epidemia, según los estudios, entre otros, de los hermanos Peset, pero no hay duda acerca de la relación entre enfermedad y penuria, entre muerte y pobre-

za, el noble, el burgués rico podrá, al menos, huir de la ciudad a esperar que cese el peligro... Con todos estos problemas la municipalidad valenciana quedará endeudada «con la flor y nata del conservadurismo [impidiendo]... al progresismo en el poder acometer las reformas que el tiempo y la sociedad le exigían». Ello contribuirá a disipar las esperanzas populares respecto a sus posibilidades como instrumento de cambio social. No obstante, los ayuntamientos—aunque el de Valencia lo sea de forma parcial—y la Milicia Nacional serán los puntos de apoyo del radicalismo progresista, jefes de ellos fueron Sorní, Calvet, Doters, etc., elegidos al mismo tiempo como candidatos a Cortes. Los avatares de estas Cortes, la postura de los partidos y la oportunidad de una nueva Constitución—de nuevo la superestructura política relacionada con la base socio-económica—, pero a la vez la necesidad de la norma jurídica para regular las relaciones sociales y económicas según los deseos de la clase dominante ocuparán el fin de la primera parte.

Esperanzas y logros de la burguesía titula la segunda. Y plantea en ella la tesis del trabajo: oposición al régimen moderado restringido que ha devenido en obstáculo, traición a las clases populares, que superarán sus planteamientos reformistas. En las nuevas Cortes, a nivel nacional, la elaboración de la Constitución se alternará con los proyectos económicos que interesan a la burguesía y son limitados por las camarillas que controlan el poder: continuación de la desamortización, apuntando esta vez a los bienes municipales, una nueva ley de ferrocarriles que permitiera la participación en los beneficios de más amplio sector, bancos, minas, contratas... Hasta la crisis de 1866 será el período de consolidación de esta burguesía llena de ambición que sustituye y se funde con la antigua élite nobiliaria...

Respecto a Valencia, esta burguesía vendrá representada por los Bertrán de Lis, Campo, Trénor, Acevedo, Gallach, Sedó... Su carácter específicamente agrícola, comercial y financiero, tantas veces señalado, no implica atipicidad, por más que el capitalismo valenciano no se dirigiera a la industrialización. Su matiz, moderado en algún caso, más progresista en otro, no establece diferencias fundamentales, es «una clase social que se rebela contra una fracción de clase erigida en despótica dominadora». Los temas que plantean se alejarán bastante de las necesidades reales del pueblo valenciano: paro, cólera, crisis sedera, impuestos, quintas, y opondrán a éste a los intereses de capitalización de la revuelta por parte de los burgueses. Los indicios de la escasa aceptación popular del programa reformista burgués se multiplicarán a lo largo de estos dos años.

Una vez aclarado su sentido, destaca Azagra las obras de infraestructura que son los logros de esta burguesía. La construcción del ferrocarril de Almansa a Valencia, mejora del Grao y canal de la Albufera, adecua-

ción de caminos…, en conjunto su contribución a la articulación del mercado nacional, objetivo inexcusable de toda la burguesía. Con ello aparece la gran figura financiera de José Campo, marqués de Campo, en 1874, por obra de Alfonso XII, émulo de Salamanca o del Comillas catalán. «Cuando en junio de 1855 apareciese la Ley de Ferrocarriles, el complejo empresarial de José Campo… estaba montado: Su beneficio particular coincidía con el de la burguesía valenciana. Valencia quedaba incorporada al mercado nacional a través de las conexiones ferroviarias con Madrid y Barcelona.» Esta burguesía conservadora por principio vendrá completada por aquella otra que comienza su carrera con el progresismo y hecha «su» revolución se instalará en posturas políticas más seguras: Joaquín García, Mascarós, Gallach, Ripollés, los veremos a fin de siglo perfectamente adaptados en los partidos dinásticos.

Y en segundo lugar su participación en la Ley General de Desamortización. «Los diputados por Valencia representaron en las Cortes la impaciencia y el interés que gran parte de la provincia mostraba porque la desamortización se llevase a cabo.» Y un valenciano, Sorní estuvo presente en la Comisión que elaboró el proyecto. El análisis del País Valenciano—apoyado en la prensa: *Mercantil* y *El Mole,* el Libro de Actas del Ayuntamiento y el archivo del Ministerio de Hacienda—, como contexto de los debates parlamentarios, unido al estudio del motín de abril, constituyen uno de los más lúcidos que contiene el libro. Finalmente, los conflictos sociales que esta actuación provocaría, silenciados sistemáticamente por la prensa liberal, encuentra en este trabajo adecuada expresión, teniendo en cuenta la escasez de las fuentes: campesinos y pequeños propietarios expropiados de sus tierras, arrendatarios y enfiteutas que pierden su modo de vida…, aparición de la toma de conciencia de clase por parte del proletariado valenciano… o al menos las primeras asociaciones del movimiento obrero en el país: sociedad. «El compañerismo» de los obreros del ferrocarril.

Llegamos a la última parte en esta apretada descripción, llegamos también al desenlace de la aventura progresista «de la lucha contra la reacción va a pasar a la lucha con las fuerzas populares y pequeñoburguesas», con ello quedará el campo libre para la vuelta al poder de la gran burguesía moderada, que, a pesar de la Revolución del 68, se instalará con la Restauración y traspasará al siglo XX la problemática decimonónica, contestada, eso sí ya, por un movimiento obrero que irá adquiriendo coherencia y fuerza desde la crisis revolucionaria. El punto de inflexión será el verano de 1855. La crisis del gabinete ministerial y su repercusión en Valencia será una buena muestra de ello. El déficit municipal, el paro y la subida de los precios agravados con un rebrote del cólera desembocarán en un aumento de la importancia y actividad de demó-

cratas y republicanos que se convertirán en portavoces de los desilusionados del progresismo. En abril, el motín de la Milicia Nacional—minimizado por la historiografía—señala el comienzo del fin: desarmados los milicianos, dimitidos sus jefes y oficiales... «Los conservadores de toda España empezaban a vislumbrar el pronto y definitivo golpe al gobierno de Espartero.» De nuevo Valencia, la burguesía valenciana, en el centro de la actividad política nacional. Los sucesos valencianos «sirvieron para agudizar las contradicciones del progresismo en el poder». De aquí al golpe de estado de julio, restableciendo el moderantismo, no quedaba más que un paso. El fracaso del bienio planteaba, como alternativa necesaria y lógica, a las fuerzas más democráticas y populares—los grandes perdedores—el cambio de régimen: la República.

En suma, dos años de la vida española y valenciana, estudiados con detalle, sin perder de vista el conjunto, que proporcionan una excelente explicación de nuestra historia próxima, un buen trabajo que se añade al corto acervo de la historiografía comprometida con su tiempo.—*MARIA FERNANDA MANCEBO (Facultad de Historia y Geografía. Departamento de Historia Contemporánea. VALENCIA).*

MANUEL PACHECO: *Nunca se ha vivido como se muere ahora* (Anlogía 1955-1974). Prólogo de C. J. Cela. Zyx, S. A. Madrid, 1977.

Hasta ahora, pese a serios intentos, nadie logró definir la poesía—o el arte—con palabras exactas. Tal vez lo indefinible, denominado arte, únicamente se explica en nuestro interior. Tal palabra poco certera se limita acaso a designar, con sumisión, pomadas, coseduras, vendajes más o menos ceñidos, que recubren los numerosos y extraordinarios muñones del sufrimiento y el terror humanos. Posiblemente, si la intolerancia y el culto al odio de ciertos seres vehementemente «lógicos» fuera desterrada del planeta, la subterránea minoría de «artistas» se extinguiría de una vez por todas. Artistas. Así han sido denominados siglo a siglo—con ternura o sarcasmo, con cariño o violencia—seres repletos de terror ante el crimen en todos sus registros. Ante la prehistórica matriz de las mortandades, indefensos humanos extraen a diario materiales de construcción, casi siempre de ruinas pavorosas. Sus larvas deambulan con destreza por los escombros, reparando, edificando, con pinceladas, imágenes, palabras—cosedura tras cosedura—hasta reconsiderar el sonido de la historia del hombre.

Presuntuosamente—tal vez debido al miedo, angustiosamente profun-

do—algunos artistas se comparan a los antiguos dioses. Valéry escribió una frase vacua y perfecta, extrañamente aleccionadora, que nos muestra el grotesco orgullo, soñador y terco y pueril y exquisito de algunos humanos: «Un hombre que no ha intentado nunca hacerse semejante a los dioses es menos que el hombre». Blas de Otero, pisando firmemente en sus entornos, cerca su realidad con sigilo y destreza: «Con ser hombres os basta». Desde alguna prehistoria, hipótesis que en cada época gozan de prestigio, niegan o aceptan lo humano con valiente pasión. Para unos, el arte es únicamente la belleza y sus goznes: lo más grato, divino. Para otros, más humildes o quizá más humanos, el arte es resultado de escorias o detritus. De ahí, cotidianamente, como buenos gusanos, van elaborando su seda.

Este libro, creado día a día por un autor expulsado de ciertos parnasillos «divinos» por aferrarse a la segunda teoría, lleva en la urdimbre de sus fibras grandes dosis de angustia, cimas de infortunio, barrancos de incomunicación. Entre estos gritos, la belleza aparece como necesario espejismo aún inabarcable. Que «la belleza», su realidad, cese de estar presente, es un insultante medio de defensa. Que en un futuro menos inhóspito forme parte de obligaciones primordiales es, aún, un espejismo.

Tal vez por ello sea difícil acercarse a la poesía de Manuel Pacheco sin dar un brinco. Difícil es también captar los enrevesados matices de este poeta sin olvidar ciertos prejuicios, apurando todas las coordenadas sociológicas que le convierten en uno de los más representativos bardos del Suroeste. Llenos de impura pureza, sus versos nacen de planteamientos populares. Y ello es no un modo artificial de describir la realidad que circunda al autor, sino la fiel contribución del poeta a la reconstrucción de un entorno.

Nacido a finales de 1920 en un pueblecito de Badajoz llamado Olivenza, Manuel Pacheco estaba predestinado. Ya nació pobre e iba a ser un autodidacta más. Su padre, descrito en un poema, fue «poeta del camino», es decir, zapatero *remendón*. A la muerte de éste, cuando Manuel Pacheco contaba únicamente siete años de edad, nuestro poeta ingresa en un hospicio. En aquel lugar—imaginamos no muy agradable—permanece hasta los dieciséis años de edad: desde allí sale para... formar parte de un ejército activo, pues había comenzado una guerra que él no entendió nunca, pero en la que, pese a ascos y rechazos, *tenía* que participar. Hasta el momento ha trabajado en casi todo. Desde comparsa de teatro a albañil, marmolista o cantante de tangos. Cierto día, debido al hambre, incluso debe convertirse en un contrabandista *amateur*. Cruza el Guadiana y regresa cargado de comida.

Esto es frecuente en Extremadura, tierra en la que—necesario es

decirlo—*nunca han nacido dioses,* sino hombres dedicados al viejo deporte de vivir, aferrados a su pelea y cercados por la realidad de una tierra dura, extremadamente dura. La situación hostil, el medio duro, el ambiente hosco, pueden ser palabras abstractas. Los problemas de Extremadura, cubiertos por palabras rimbombantes, se cuecen desde siempre y podemos explicarnos cómo hombres de secano se decidieron, empecinados en sobrevivir, a conquistar Eldorado. ¿Tierra bravía? ¿Hombres extremosos? De no haber sido por el hambre, la modorra y la juerga barata hubieran impedido a Cortés, Valdivia o al mismísimo Pizarro realizar aquella marcha febril a través de un mar desconocido. No fue el amor al juego o la aventura—apesar de lo escrito por Unamuno—, sino el miedo a la miseria y la muerte—inanición, tifus, paludismo, avitaminosis, disentería, triquinosis, rabia, sin contar enfermedades menos *físicas,* como la explotación más bestial, son algunos males que componen el extenso catálogo extremeño—, lo que viene obligando a Extremadura a esa *santa* emigración, una sangría que cuenta con siglos de historia y de leyenda. ¿Tierra de aventureros? Estoy por jurar que, aún sacudiéndose *la galvana,* la mayoría de los extremeños no embarcan con alegría. Afirmo que todavía la mayor parte de la región no conoce el mar.

Enamorado a borbotones de su tierra y sus gentes, incapaz de pasar una semana sin contemplar el Guadiana, Pacheco ha permanecido fiel. No gusta de las grandes ciudades, ha viajado fuera de Extremadura en ocasiones memorables y, a favor de ello, *no es un poeta regional.* Pobre desde siempre, a etapas paupérrimo, *no es un resentido.* Y juraría que no es *a priori* un *poeta social,* aunque la mayor parte de su obra conlleve la denuncia como amplia veta. Es cierto que Pacheco ha compuesto su obra con fondo cívico, comprometido, realista. Y es cierto que alguna etapa la cubrió con imágenes surrealistas que añaden un cauce culterano a sus versos. Y no voy a negar, como muchos quisieran, que Manuel Pacheco es un poeta difícil de catalogar.

En verso libérrimo o en restallante alejandrino, en sonetos y décimas, en odas y homenajes, Manuel Pacheco nos describe una realidad cotidiana. Lo cotidiano puede ser el molinillo de café—molinillo manual o eléctrico: la energía es parte del río: el hombre la aprovecha—o la personal interpretación de Rimbaud o Vallejo, el ruido de la lluvia o música de Armstrong. En ocasiones, ocurre que Pacheco es un poeta que escribe y escribe, sin una autocrítica seria, sin más testigo que el tiempo: pero siempre, incluso en sus versos menos trascendentes, sentimos que existe —como dice Camilo José Cela—la verdad del poeta que, como la verdad del amor y de la vida y de la muerte, ha de entenderse absoluta y enteriza: o siendo o no siendo, pero jamás pactada o convenida.

«Soy poeta. Esencialmente poeta. Diría que, primero que nada, soy

poeta.» Esto se lo hemos oído a Manuel Pacheco miles de veces. En su casa, en compañía de su mujer y de su hijo; en «La Marina», mientras Pedro, buen amigo, prepara el buen café y esperamos al joven escritor ilusionado; a orillas del Guadiana, en el chiringuito de «Eembarcadero», o en Espantaperros, o en San Juan; por todo Badajoz, por toda Extremadura, Manuel Pacheco se pasea repitiendo que es poeta. No con orgullo, sino con escepticismo. Tal vez porque, efectivamente, es poeta: a pesar suyo.

Todas estas variaciones, estos aditamentos viejos, los ingredientes trabados en los versos de Pacheco, me hicieron replantear, hace años, si existe o no una poesía con cánones, dogmas, leyes elitistas o si, por el contrario, el término poesía es algo tras lo que caminamos sin certeza, con palos de ciego. Con palos de ciego y miedo y restos de algún instinto secular que nos obliga a querer lo que aún no ha sido, oponiéndonos a costumbres aberrantes o injusticias «inexplicablemente pasadas por alto». Entiéndase: esto no es únicamente literatura. No se trata de que yo justifique mi selección—demasiado tarde, pues era más extensa, y si apareció así fue por lo denominado programa editorial—mediante prosa paralela. Y no es, tampoco, propaganda. Ni arribismo. Ni nada. Esto es, quizá, tan sólo una manera de sentir. Un niño puede ser mordido por un burro en un poblacho extremeño a raíz de una situación extrema de incultura y miseria. El burro es la única riqueza que los padres del niño poseen, Manuel Pacheco escribe, denuncia, crea un poema. El burro—la palabra asno, excesivamente poética gracias a *Platero,* debido a Juan Ramón, por favor de un poeta, no nos acerca a la realidad—puede ser animal portador de hidrofobia—aunque, ya digo, sea pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón—y de hecho muerde.

Con miedo a la realidad, para defender el arte desde un punto de vista humano—¿no es la poesía una parte de lo denominado humanismo?—, la obra de Manuel Pacheco siempre tuvo la constante del compromiso, la denuncia, el civismo.

Y ello mediante osadas avanzadillas en un lugar donde la lectura es algo raro. Desde 1949 en que apareciera su primer libro—*Ausencia de mis manos,* publicado por un grupo de amigos—, Pacheco rompe con la poesía regionalista. Las palabras, colores, símbolos y mitos son opuestos a los de poetas tradicionales. Debieran estudiarse vocablos que, desde siempre, componen los versos de Pacheco. Angeles y arcángeles—negros, rojos, azules—, instrumentos musicales—cítaras, violines, trompetas, tambores, arpas—o lo escatológico sin medida, como tema desbordado y no apto para burgueses y bienpensantes. Falo, mierda, semen, joder, hueso o cieno componen la extraña muestra «antipoética» de la que resul-

tan insonetos, antipoemas, romances. La impura y singular pureza del pueblo, convertida en poesía por un poeta que forma parte del pueblo, y se aleja de la cultura elitista para acercarse a las plazas de cualquier pueblo, con lo cotidiano como tema, alejándose de la mítica «realidad» y sin esconder nunca la cabeza, moda puesta en práctica por incontables avestruces en cualquier punto del mapa.

Desde el erotismo a la elegía. Desde el poema-noticia a la creación. Desde el vocablo hosco a la palabra blanda. Desde la poesía a la Poesía, Manuel Pacheco se ha planteado *Arte* como sinónimo de cotidianeidad. Como diría José Angel Valente, la poesía resulta ser casi siempre un gran caer en la cuenta. Y aquí se renuncia al poema de belleza formal porque para Pacheco, una vez caído en la cuenta, la miseria es más seria.

Más o menos perfecta, la obra de Manuel Pacheco es siempre honesta. Más o menos impura, siempre resulta auténtica. La poesía extremeña debe a este raro creador lo suficiente como para contarle entre sus principales bardos.

Que otros estudien, mediante cualquier sistema, esta obra. Yo he de volver a lo cotidiano.—*JUAN QUINTANA (Avenida del Manzanares, número 86-1.º D. MADRID-19).*

CLAIRE PAILLER: *La Question d'amour dans les comedies de Calderón de la Barca,* París, Les Belles Lettres, 1974, 177 páginas.

Claire Pailler es consciente de los graves males que han aquejado a la crítica calderoniana, nacidos—en parte—de la comparación con Lope de Vega, maestro distante y muy renovado en el discípulo. Pero justo es reconocer que la crítica apriorística generada, en cierta medida, por la *Poética* de Luzán, está siendo superada por estudios últimos que han supuesto un importantísimo avance en el análisis de estructura, estilo, temas, fuentes... de la producción teatral calderoniana. No es éste lugar para presentar un rosario de nombres justificativos de la renovación de la crítica calderoniana, pero ahí están los estudios de Parker, Sauvage, Sloman, Valbuena, Spitzer, Honig, Wilson y un largo etcétera. Es cierto, no obstante, que hay mucho por hacer en cuanto a dilucidar las relaciones entre concepto y forma en el rico mundo expresivo de Calderón. En esta línea de investigación incide el estudio de la profesora Pailler, que, centrado en un aspecto particular (la *cuestión de amor),* supera, por sus conclusiones, el objetivo inicial.

Una de las limitaciones más graves del teatro hispano del Siglo de

Oro es que para muchas situaciones disponía de unos cuantos recursos codificados, de una serie de clisés de los que el autor puede echar mano para salir del paso. Esta comodidad, a la postre, ha de resultar negativa. Precisamente por ello resulta extraordinariamente válido el estudio de la profesora Pailler, pues si el amor era elemento fundamental de este teatro, consecuentemente había un conjunto de clisés para expresar la complejidad de las relaciones amorosas. La profesora de Toulouse viene a demostrar que en Calderón no aparece la *cuestión de amor* como un mero ejercicio retórico, sino que se integra en el sistema dramático, coherentemente, con unos resultados precisos: atmósfera refinada, indicador psicológico, etc. Sobre todo—y es lo más importante—nos descubre cómo una «forma ya existente» es adoptada por Calderón para llegar a representar un papel esencial en su obra, pero con rasgos tan originales que la convierten en un elemento caracterizador, con importantes novedades sobre otros dramaturgos que la utilizan. Esto nos lleva al meollo del pensamiento y sistema mental calderonianos:

> «Il ne s'agit pas sulement d'un emploi systématique dans une construction littéraire; la structure dilematique exprime fondamentalement un schéma de pensée» (pág. 147).

Se ha escrito mucho sobre la formación jesuítica de Calderón y la influencia en su modo de argumentar y organizar su pensamiento. Claire Pailler añade luz nueva al problema al insistir en la confianza calderoniana en el entendimiento operando mediante una razón ordenada y discursiva, según se desprende del modo de tratar la cuestión de amor.

Problema muy distinto, y de gran complejidad, es el de la relación corazón-razón, que desborda los límites de la crítica literaria para entrar en los terrenos de la constitución de lo humano. La *cuestión de amor* incide, medularmente, en esta complejidad de relaciones de intelecto con sentimiento. Para Claire Pailler el habitual antagonismo, irreconciliable en muchos autores, se resuelve de modo positivo en la síntesis calderoniana. Creo que habría resultado interesante que la autora hubiera inscrito esta síntesis calderoniana en la continuada polémica de aristotelismo/platonismo, es decir, arte sobre inspiración o inspiración sobre arte. Plantea, no obstante, la cuestión, pero quedaría enriquecido su tratamiento si lo hubiera centrado en lo que fue continuada polémica de los preceptistas y tratadistas en el XVI y XVII y que afecta, medularmente, a la teoría literaria de la época y a las convergencias y divergencias entre culteranismo y conceptismo. Pero quizá voluntariamente no ha querido ir por este camino, atenta a establecer el difícil balance entre razones del corazón y razones del intelecto y la síntesis que efectúa Calderón, superando una retórica desalmada.

Quiero insistir en que me parece muy importante y loable el esfuerzo de la profesora Pailler para demostrar que la dialéctica y la retórica no ahogan los sentimientos amorosos en el teatro de Calderón, sino que los manifiestan con refinada sutileza y con la expresividad que su compleja causística requiere. Se puede llegar al corazón traspasando la densa capa de sedimientos de tradición literaria, acumulados desde los orígenes de la literatura como manifestación estética del espíritu.

Supongo que Claire Pailler es consciente de la complejidad y enjundia del problema que se plantea, en cuanto que desborda el caso de Calderón y afecta a la esencia de la literatura como tal, quiero decir al lenguaje como fundamentador de una realidad intrínseca que, a pesar de todo, no es autosuficiente, pues conduce a un referente externo. Su libro es, a fin de cuentas, un estudio de estas interferencias, centrado en los testimonios concretos de un autor determinado. Todo ello llevado a cabo con originalidad, rigor y gran agudeza. Son abundantes las sugerencias para ulteriores estudios, que la profesora Pailler, espero, llevará a cabo.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE (Universidad Complutense de Madrid. San Gerardo, 61, 3.º-B. MADRID-35).

FRANCISCO BEJARANO: *Transparencia indebida.* Ed. Universidad de Granada, 1977.

Cuando la Universidad de Granada, en su colección Silene de Poesía, publicó el libro *Transparencia indebida,* del poeta jerezano Francisco Bejarano, este autor era prácticamente desconocido en el panorama de la literatura española. Luego, esta obra ha venido a demostrar que aún se escribe en el Sur, y se escribe bien, a pesar de su desolada situación cultural.

Andalucía, islamizada y recristianizada, vio perder unos siglos claves de forjación de personalidad en aras de una evolución peninsular que hizo de ella presa del imperialismo castellano, hoy además del imperialismo vasco y catalán y del que ejercen las multinacionales. Desde Fernando el Santo hasta nuestros días, nuestro país (andalús) no ha sido más que un terreno cuya riqueza, savia, cultura y gentes han sido utilizados y aprovechados por centralismos de todas clases y de todo corte histórico. En una sociedad como la nacional, en donde la cultura hay que medirla por baremos per cápita y nivel de vida, mal habrá de salir parada una tierra como la andaluza, pasto de la emigración y el subdesarrollo, paternalismos y mal vivir.

Pues bien, en esta marginación cultural nació Bejarano un día a la vida y a la literatura, y escribió esta obra en verso que, en muy poco tiempo, ha recibido las mejores críticas de la gente especializada. Caballero Bonald, por citar sólo una opinión, ha dicho que *Transparencia indebida* es el mejor libro de poesía publicado en 1977.

Al abrir su primera página, nos encontramos con un cuerpo poético formado por una voluminosa cabeza en verso libre (con 24 poemas), algunos de los cuales son, a la vez, los brazos, el corazón, los hombros, la pelvis, el sexo, las piernas y los pies del poeta. Cabeza, tronco y extremidades que conforman todo un cuerpo poético notablemente madurado, escrito, compuesto, creado, en fin, durante cuatro años de sufrimientos y costumbres («si sufro es solamente por costumbre», dice en la pág. 19) en un arco físico y geográfico que se extiende de Verona a Jerez de la Frontera. Cabeza, tronco y extremidades que se corresponden con otros tantos (son frecuentes sus alusiones a los ojos, las bocas, las manos, los cuerpos de otras realidades con las que el poeta mantiene sus monólogos) representados en la constante del «tú» acentuado o/y sin acentuar, según le confiere al vocablo un carácter personal o/y posesivo.

Pues bien, este cuerpo poético, que aparece ilustrado con destreza por Joaquín Villegas, está estructurado en cuatro apartados: «Luz inmaculada», que comprende once poemas; *Transparencia indebida,* con un solo poema dividido en seis partes; *Clarísimo destierro,* con nueve poemas, y *Realidad en los límites,* con tres. En todo el libro, que está dedicado a Vicente Aleixandre, se suceden las citas de Pere Gimferrer, Luis Cernuda, del propio Aleixandre, Garcilaso, Fernando Pessoa, Julio Mariscal, Ungaretti, Antonia Pozzi y Francisco Brines, lo que nos revela sin duda algunas preferencias poéticas de Bejarano.

En *Transparencia indebida,* la cabeza y el cuerpo del poeta, desde la sombra (en la tarde, en la alcoba, en los desvanes, en el invierno, en la ciudad), superando sólo a veces los obstáculos (la ignorancia, las dudas, la incertidumbre y el miedo), camina al encuentro de la luz (hacia los bosques, hacia los ríos, hacia el frescor de los árboles) en su búsqueda constante de la belleza (en los espejos, en las otras manos, otros rostros, otros cuerpos, otra realidad en fin). Ejercicio cotidiano del hombre (poeta) que, desde la miseria (lo oscuro, lo subterráneo) busca la libertad en un *encuentro* (así titula el primer poema de su libro) con su otro Yo, con su otro Otro, que es además su propio yo reflejado en un espejo, en un cristal, y que siempre termina difuminando con su aliento. En todos los miembros de este cuerpo poético que, como pide Novalis, se está enfrentando con el conocimiento de su yo trascendente, aparecen simultáneamente las tesis y antítesis de lo oscuro y de lo claro, de lo sucio y de lo limpio, de la sombra y de la luz, del día y de la noche, del amor y de

la soledad, de la vida y de la muerte y todo se resume y se consume en la síntesis del desencanto (en su poema «Clara distancia» hay un verso que dice: «porque ignoraba que el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe»). Tras la oscuridad, el resplandor; tras el resplandor (momentos de amor y compañía en la plenitud de la naturaleza, que es vida), la muerte; tras la muerte, la leyenda; tras la leyenda, de nuevo el desasosiego; tras el desasosiego, otra vez la muerte, el ciclo repetido. El poeta sospecha que aun cuando «están todas las luces encendidas», vuelve la muerte otra vez, vuelve la soledad y el infortunio y todo ello le produce un desgaste, un cansancio. Bejarano repite: «aquí pongo fronteras a mi muerte», «soy testigo de la muerte sin fin». No obstante, y antes de llegar a esa realidad presentida («pero tú no me digas que el amor era eso»), antes de llegar a esa realidad observada («sin embargo era eso»), antes de llegar a esa realidad final («un hombre solo ante el dolor»), antes de llegar a todas esas realidades—que constituyen las piernas y los pies del libro con los que el poeta, despierto ya de su sueño, pisa la tierra y comprende y acepta en un hermoso conocimiento de sí mismo su testimonio constante de hombre que muere diariamente en su dinámica de vida—antes de llegar a esa realidad (decía), no se resiste a su lucha de tigre, lucha sanguinaria (con su mano de abeja) contra las gacelas y contra los leopardos que se le cruzan en la selva de su vida. Esas gacelas y esos leopardos somos todos nosotros, y los que no lean estas páginas, en definitiva, sus amigos y enemigos.

En parte, así es la obra de Francisco Bejarano, una arquitectura rica en imágenes, metáforas y símbolos, una obra cuya realidad real tampoco existe al cerrar la página del índice. Como dice Octavio Paz, «mientras escribo hay un más allá de la escritura que me fascina y que, cada vez que me parece alcanzarlo, se me escapa». En busca de esa otra realidad que aún desconocemos, emplazamos al poeta, si les parece, para una nueva entrega que como todo será a la vez principio y fin, vida y muerte, ilusión y desencanto.—*JESUS FERNANDEZ PALACIOS (Virgen de las Angustias, 2, bajo. CADIZ).*

VARIOS AUTORES: *Poesía extremeña actual* (2 volúmenes), Editorial «Esquina Viva», Badajoz, 1978.

Hay regiones españolas donde la actividad espiritual parece alcanzar su formulación poética libre, incontenible, irremisiblemente. Bastaría pensar en Andalucía, en su excepcional tradición lírica. Otras, sin embargo, se han caracterizado por la ausencia de las más elementales mani-

festaciones, ya no sólo poéticas, sino culturales, tomando este término en un sentido más amplio que el meramente folklórico. Tal es el caso de Extremadura.

Durante los años cincuenta, comienzan a surgir los primeros brotes de un movimiento cultural en algunas ciudades y pueblos de la Siberia Extremeña. Un reducido grupo de escritores, artistas e intelectuales emprenden la tarea, rebelándose contra la orfandad cultural a la que los había relegado una casi inexistente infraestructura cultural. Y así, desprovistos de antecedentes, comienzan a proyectar sus inquietudes artísticas, literarias, en medio de las condiciones sociales menos propicias para su desarrollo.

Hoy podemos advertir diversas muestras que nos hablan favorablemente de la situación a que han llegado estos hombres. Nos vamos a referir en la presente nota a la *Antología de poesía extremeña actual,* que edita «Esquina Viva», editorial mantenida a duras penas con el empeño y la tenacidad de quienes aún creen en la palabra.

El primer volumen—menos representativo, sin duda, que el segundo—está dedicado a cinco poetas jóvenes, incluyendo un libro de cada uno de ellos. María Rosa Vicente, Luis Limpo y J. A. Zambrano son quienes más se acercan a la sensibilidad de un amplio sector de la poesía joven española, preocupados sobre todo por los aspectos comunicantes del lenguaje. No son poetas de actitud «iluminada» o «visionaria», meramente contemplativa; parten de una dicción fluida, espontánea, para expresar sus visiones iracundas, despectivas a veces, comprensivas otras, del mundo que los rodea. En sus mejores momentos asumen los recursos simbolistas, el escepticismo irónico de un Laforgue o la visión desgarrada de César Vallejo, evitando así caer en un monólogo prosaico o en un realismo trasnochado. El valor más significativo de estos poetas puede hallarse en el tono personal, irreductible de sus composiciones, en la riqueza de inflexiones, mediante los cuales llegan a comunicarnos sus experiencias personales, trascendidas, sin necesidad de someterlas a estructuras y normas ficticias, consideradas propias del oficio poético.

Pedro Belloso y Jaime Alvarez se hallan más próximos al tipo de poesía social propugnada por Manuel Pacheco en el prólogo: «los poetas —escribe éste—labran en el campo de la soledad del hombre los surcos de la libertad y la belleza». Ciertamente, la intención testimonial va unida a la calidad poética en las voces de estos dos autores, para hablarnos de la tragedia humana, para hablarnos del hombre atareado en hacerse su propio destino sobre los eriales del engaño y la injusticia.

Los nombres que componen el segundo volumen, nueve en total, tienen en común el haber nacido en Extremadura y, quizá, el haber alcanzado el reconocimiento en el panorama literario español de los

últimos años. Unos, los más, emigraron de su tierra en busca de ambientes más propicios; otros, Valhondo y Pacheco, permanecen con piadosa obstinación ligados a la historia de su tierra y de sus hombres. Al primer grupo—«generación que emigró», según la denominación propuesta por Gregorio González—pertenecen: Félix Grande, José María Valverde, Pureza Canelo, Alfonso Albalá, José María Bermejo y Angel Sánchez. Todos ellos son suficientemente conocidos para el lector atento de poesía, lo cual nos exime de referirnos al personalísimo lenguaje poético de cada uno en esta somera presentación.

Las obras de Jesús Delgado Valhondo y Manuel Pacheco comienzan hoy a ser ampliamente conocidas. Estos poetas, al igual que Luis Alvarez Lencero—animador del movimiento cultural aparecido durante la década de los años cincuenta y emigrante en la actualidad—, forman la generación o grupo más prestigioso de aquella región. Iniciaron su andadura poética cuando el realismo social acaparaba la atención de críticos y literatos; posteriormente sus voces han ido personalizándose, dotándose de íntima piedad en Valhondo, rebosando de realidad y sueños en Pacheco.

Resulta gratificador comprobar cómo la injusticia y abandono no fueron obstáculo para que creciese y se propagase en estas tierras la voz, la poesía, la palabra. Cualquiera de los poetas aquí reunidos podría haber escrito: «el fondo de tu espíritu no late / si no vive en la lengua que es tu historia».—*MANUEL NEILA (Plaza de Claudio Vázquez, 1. Morata de Tajuña. MADRID).*

VERSOS COREANOS: ANTOLOGIA, traducción de Yong-Tae Min. Caracas, Arbol de Fuego, 109, 1977, 29 páginas.

¿No es la poesía un idioma internacional o, mejor dicho, una lengua sin fronteras? Aunque se hable de la intraductibilidad de la poesía, aunque se diga que la ficción en prosa es más capacitada para franquear fronteras, en un sentido muy especial la poesía, si no traducible, es comprensible por muy exótica que sea la cultura de su origen.

Leyendo las bellas traducciones de Yong-Tae Min, traducciones de la poesía coreana de todas las épocas, se me ocurre esta pregunta. Hoy en día, cuando los críticos occidentales han caído en la trampa de pensar que puesto que poesía es lengua, entonces una ciencia de la lengua equivaldría a una ciencia de la poesía, es ya hora de volver a pensar la cuestión de la poesía en su términos más fundamentales. Urge deslindar, como diría Alfonso Reyes, una ontología de la poesía.

No es que crea que en los escritos de Heidegger se encuentren las respuestas adecuadas. Pero con volver los ojos a la época del mejor romanticismo, y al gran poeta alemán Hölderlin, Heidegger nos ofrece una pista preciosa y nos pone sobre la marcha. Porque en Hölderlin y en su compañero en teorías, Hegel, se hallan las palabras más certeras que jamás se hayan escrito sobre el quid de la poesía. Y lo curioso es que Hegel también nos capta primero con su «ciencia» del lenguaje, que esta vez sí vale como ciencia de la poesía.

En primer lugar, como saben todos los grandes poetas, aunque se lo callen, esta ciencia pone de relieve el hecho incontrovertible de que lo único expresable en la lengua es un universal, una abstracción. Dado mi o «mi» movimiento en tiempo y espacio, mi condición de vivo y, desde luego, de mortal, la cosa-en-sí siempre escapa a la lengua; se me escapa siempre. Enfocada de esta manera, todo lenguaje, y por supuesto toda poesía, nos brinda sólo «la forma de la huida». O, para decirlo de otra manera, el hablar es separar esencia y existencia, es, nos dice Hegel en la *Fenomenología del espíritu,* el equivalente a un asesinato.

Al mismo tiempo, lo que vale para el «objeto», lo otro, también vale para el «sujeto». Al decir Hegel que «die Sprache ist das Dasein des Geistes» indica que el llamado «sujeto»—nuestro inocente, nuestro ingenuo «sujeto»—no tiene ser fuera del lenguaje. Primero lo dijo Hegel, luego Kojève, y ahora lo reitera Benveniste. Puesto que la lengua es el *Dasein* de lo universal en sí, sólo el lenguaje contiene el «yo» en estado «químicamente puro». Pero quizá fuera más en la línea de Hegel decir que al pronunciar el (nuestro) «yo», éste también se nos escapa, sublimándose en el «yo» universal donde permanece, donde *es* pero donde nunca está.

Lo que somos, parte del espíritu universal, conciencia, se esfuerza para alcanzar esa seguridad ontológica que define esos seres no-conscientes del mundo natural, y en esta pretensión, pretensión que siempre fracasa, nos reconocemos, en y por la lengua, como mortales, como seres no tanto para-la-muerte, sino *en* la muerte. Experiencia, ya lo hemos visto, «universal» en todos los conceptos. He aquí, pues, el sentido en que cabe afirmar que la lengua y la poesía no conocen fronteras, ni naciones, ni estados, ni razas.

* * *

Casi podría decirse que cuanto más exótica la poesía, cuanto más lejos de nuestra experiencia cotidiana, más fácilmente nos sujeta con su misterio esencial, su misterio de poesía, no de lo exótico. Esta ha

sido mi experiencia, desde luego, al leer poesía clásica de la China, del período Tang, y por supuesto ahora al leer y releer estas traducciones de Yong-Tae Min. Traducciones de poesía coreana que se quiere anónima, alada, frágil.

Se ha hablado mucho del tópico *collige, virgo, rosas* en la poesía occidental, y se cotiza—o se cotizaba—sobremanera el lamento, pero en esta poesía coreana—y en la china—es omnipresente un parecido, pero se me antoja un más puro, tono de «saudade»—como apunta el mismo traductor. «Saudade» que se debe en el fondo a la conciencia lúcida, desmitificada, de esa doble «forma de la huida», esa universalización doble *malgré* nosotros que es el decir y el poetizar.

Del siglo XVI (coreano) son estos versos:

Las doce en la Vía Láctea.
La luna blanca en una rama del peral en flor.
¿Adivina el cuco
un halo del pensamieto primaveral?
O ¿es acaso una enfermedad pensar en ti?
No puedo dormir.

Versos punzantes, «poesía en el tiempo» diría Antonio Machado, donde cada verso alude a, rezuma, temporalidad. Pero no la que predicara el mismo Machado, si tomamos como ejemplo-clave aquellos versos de Manrique de las «ropas chapadas». En Machado, en Manrique, lo que lleva la carga de emoción es un «ya no estar donde se estaba», un sencillo añorar algo o alguien. Aquí, en estos versos de I Chonyon, además de la reiterada alusión al tiempo en cada verso, a la ausencia, hay también una presencia palpable, la presencia de un vacío, del abismo que está en todo y en todos, señal de aquella humanísima desilusión en que se fijó Rousseau cuando dijo (en *La Nouvelle Heloïse):* «Le pays des chimères est en ce monde la seul digne d'être habité et tel est le néant des choses humaines qu'hors l'Etre existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas». Lo único bello es lo que no existe. No se habla aquí—cuidado—, como hace Machado, de lo que no se tiene ya. Lo que importa, lo imprescindible, es lo que nunca existió. Sabemos, aunque no se quiera reconocerlo, que I Chonyon no ha vivido nunca lo que canta y que, aunque lo hubiera vivido, sería como si fuese para él un sueño, un imposible. En este sentido, toda poesía, y no sólo la más exótica, es poesía anónima.

He aquí por qué al leer los versos citados de I Chonyon intuimos que es ficción lo que se dice, que precisamente por ser ficción nos llega al alma, nos *es* poesía, y que no podemos vivir sin ella. Pero morir sin ella, eso sí lo podemos hacer.

Esta Antología incluye también poesía de este nuestro triste siglo XX. Por tanto, cabe preguntarse si la poesía coreana se desdice, se desmiente cuando sufre la influencia de la poesía occidental. Y la contestación sería un «sí» y un «no» si la pregunta misma todavía tuviese alguna vigencia. Pero esta cuestión ya la hemos superado. Si la poesía no reconoció nunca ninguna frontera, ¿cómo iba a europeizarse con unos injertos occidentales? La poesía, que no inmortaliza, sino que nos mortaliza, sigue siempre *su* «escondida senda», apartada del «mundanal ruido». Y la prueba, una prueba, es el poema «Campana budhica», poema que habla de la poesía misma, pero al mismo tiempo, como en sordina, *dice* sin nostalgias, sin añoranzas, el vacío de la vida humana que cubre y descubre siempre la poesía. El autor de este poema, Cho Ji-Hoon, nació en 1920:

Un fruto saturado de madurez
se cae solo de la rama; así el tañido de la campana
se cae del vacío. El ruido se cae,
explota, se convierte en la luz y el aroma
y se enreda haciendo un remolino
de ecos en el oído y en el corazón:
ung, ung, ung, ung, ung...
El ruido va volando lejos, muy lejos,
más allá de la vida y de la muerte.
Oh, mi bella persona sonriente
sentada sobre la alfombra del tañido de la campana.
Hora de despertarse de los muertos para hablar,
hora de extasiarse de los vivos por la muerte.
Algo grave remueve silenciosamente
el aire
de esta madrugada solitaria y vacía.
Oh, tú, ruido de campana,
fruto fragante (pág. 21).

Huelga decir que tenemos una gran deuda para con Yong-Tea Min por sus hermosas traducciones del coreano y por su lección acerca de la quintaesencia de la poesía, de todos los tiempos y todos los países.—*PHILIP W. SILVER (Columbia University. USA. Olivar, 3, 3.º-D. MADRID-12).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

SAUL YURKIEVICH: *Rimbomba*. Poesía Hiperión. Ediciones Peralta. Madrid, 1978.

La mayoría del público lector interesado en el hecho literario, y en forma muy especial en el que se relaciona con la literatura del continente sudamericano, se encuentra familiarizado con el nombre del crítico argentino, Saúl Yurkievich (La Plata, 1931). A él se deben importantes trabajos publicados que han sobresalido por su sentido valorativo y su conocimiento en profundidad del hecho creador. Entre estos estudios a que hacemos referencia podrían citarse: *Valoración de Vallejo,* 1958; *Carlos Mastronardi,* 1962; *Vicente Huidobro,* 1969; *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* 1971-1973; *Vigencia del modernismo,* 1976, y *La confabulación con la palabra,* 1978.

No cabe duda que el mayor conocimiento de la obra y las preocupaciones estéticas—especialmente en España—de Yurkievich se centran en torno a su trabajo crítico, no siendo muchos los que tienen un conocimiento de su significación como poeta, esto a pesar que Yurkievich es ante todo poeta. Buena prueba de ello en este sentido son sus libros de poesía publicados hasta el momento: *Volanda linda lumbra, Cuerpos, Ciruela la loculira, Berenjenal y merodeo, Fricciones* y *Retener sin detener.*

El libro de poemas que ahora hemos leído, publicado entre nosotros por Poesía Hiperión, nos viene a corrobarar la indudable fuerza lírica y experimental que hay en su poesía. Yurkievich es heredero directo de aquellos poetas contemporáneos que han dotado a la palabra de su verdadero significado y significante expresivo. En *Rimbomba* está la pasión por el lenguaje; la búsqueda de una dinámica semántica que le otorgue una verdadera autonomía en cuanto a su proyección sensorial y sígnica. Es éste un conjunto de poemas elaborados con riesgo y lucidez.—*G. P.*

LAUREANO ALBAN: *Solamérica y otros poemas*. Editorial Costa Rica. San José de Costa Rica.

En este grupo de poemas de Laureano Albán nos hallamos ante una poesía que, perdonándosenos la aparente vejez del concepto, podríamos definir como de «honda resonancia latinoamericana». En estos versos

está en todo momento la presencia de un continente que busca con la fuerza de su continua o continuas tragedias el valor de su verdadera identidad.

Solamérica es, desde todo punto de vista, el reflejo de una preocupación expresiva que se está gestando en los más diversos rincones de la geografía sudamericana. En esto, seguramente, lo que la hace diferente de ese amplio espectro de voces que estamos acostumbrados a escuchar. Los poemas que integran este libro, que ya cuenta con dos ediciones, son el resultado de una poesía viva y en lucha con sus propias contradicciones y tabúes, contra la carencia de una verticalidad que ahonde en la lucha de un pueblo, como reflejo de un aspecto continental. Poemas fruto de una expersión en pie, amplia y cargada de significación.

Laureano Albán es uno de los poetas significativos dentro del panorama de la poesía actual de Costa Rica, su obra está avalada por una serie de libros, entre los que se anotan: *Poemas en cruz,* 1961; *Este hombre,* 1966; *Las voces,* 1970; *Chile de pie en la sangre,* 1975; *Vocear la luz,* 1977. Valdría la pena mencionar aquí para un mayor conocimiento del autor del *Solamérica* su trabajo ensayístico *Poesía contrapoesía,* 1966, un bosquejo crítico de la poesía costarricense.

Del libro que comentamos, o mejor dicho reseñamos, se ha dicho: «*Solamérica* escapa a las modas de la poesía geográfica e histórica sobre América Latina, para darnos a través de densas y poderosas imágenes líricas los símbolos básicos y permanentes del ser latinoamericano en formación».—*G. P.*

ROBERTO DIAZ: *El límite del ojo.* Madrigal Ediciones. Buenos Aires. Argentina.

Una voz que dice con una profunda ternura la realidad del instante. Lo fugaz se detiene en estos poemas para devolvernos a un contemplar los hechos, en muchas ocasiones llenos de una fundida vastedad que le otorga una dimensión expresiva poco frecuente:

Camino entre las tumbas de tu sombra
pisando blandamente toda reminiscencia,
es necesario creer que estos maderos,
estas cruces regidas por el tiempo,
nada tienen que ver con tu sonrisa.

Una cadencia de una incolora transparencia nos va presentando las cosas, como si el fondo existiera un adivinado paisaje en que todo vuel-

ve a su quietud. En *El límite del ojo* no hay tal límite, sino una profundidad en busca de su significación emocional.

Los poemas que Roberto Díaz incluye en este libro parecieran irse entregando a la primera lectura, pero esto no es sino una trampa en que caemos; algo nos hace volver de nuevo a ellos y en ese momento nos percatamos de que lo que habíamos intuido primariamente ha sufrido una vuelta de tuerca, y el poema tiene o adquiere un doble filo. En estos poemas la emoción no es un hecho detenido.

Roberto Díaz nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, el año 1938, y con anterioridad a *El límite del ojo* ha publicado *Epitafio del gris*, 1966; *El rocío en la piedra*, 1968; *Esta ternura compartida*, 1973, e *Intermitencias*, publicado en España. Este último libro figuró entre los premiados en el Concurso de Poesía Apollinaire, 1973.—ble del verbo.—*G. P.*

RICHARD A. CARDWELL: *Juan R. Jiménez The Modernist Apprenticeship 1895-1900*. Colloquium Verlag. Berlín.

El profesor Richard A. Cardwell, en la actualidad enseña en la Universidad de Nottingham, es un conocedor en amplitud de la literatura española, de la cual imparte enseñanza en la mencionada Universidad. Sus trabajos sobre temas de la literatura española y latinoamericana son numerosos, entre ellos cabría señalar un estudio crítico sobre *La barraca*, de Blasco Ibáñez, un trabajo exhaustivo sobre el Modernismo en Cataluña y otro sobre la poesía lírica de Espronceda. Ahora nos entrega este trabajo sobre la obra temprana de Juan Ramón Jiménez.

El ensayo, según lo expuesto en el prólogo por el propio profesor Cardwell, se encuentra basado en su mayor parte en las investigaciones que sirvieron para su tesis doctoral en la Universidad de Nottingham, los cuales han sido ampliados en sus aspectos más importantes. La tesis sustentada por él en este trabajo se basa en un esclarecimiento sobre los aspectos no estudiados del modernismo en la obra temprana del poeta español. Como sustentación a su planteamiento de que muchos aspectos no habían sido lo suficientemente estudiados en los numerosos trabajos existentes sobre Juan R. Jiménez, especialmente en torno al Modernismo en España, el profesor Cardwell cita algunas palabras del mismo don Juan Ramón: «Se ha estudiado el Modernismo a base de clichés, de lugares comunes. Hay una especie de molde, elaborado por las ideas recibidas, y a la crítica le cuesta trabajo salir de ahí...»

No cabe duda que el trabajo encierra un valioso aporte a los traba-

jos existentes sobre el Modernismo, vinculado a la obra del maestro español. El ensayo se halla dividido en tres partes principales. El primero es para estudiar a don Juan Ramón Jiménez y su época, la segunda es un estudio sobre el aprendizaje y remata en la tercera, en la cual se hace un estudio riguroso sobre las deficiencias valorativas críticas del poeta y del movimiento modernista, en el cual él hizo su aparición poética. Repetimos, existen en este trabajo aspectos de gran interés para el estudioso del aspecto tratado dentro del contexto de la literatura española.—*G. P.*

SAUL SOSNOWSKI: *Borges y la cábala, la búsqueda del verbo.* Ediciones Hispanoamérica. Buenos Aires. Argentina.

Borges es uno de los narradores contemporáneos sobre el que con toda seguridad más se habrá escrito. La personalidad y la obra de este fabulador latinoamericano, latinoamericano por «hacedor» de una realidad con unos materiales expresivos, en cuanto al lenguaje, ha sido con toda seguridad también una de las más controvertidas de todo el amplio panorama de la narrativa de habla hispánica, lo que no puede ser controvertido es su valor literario.

Desde luego que la cantidad de lo escrito sobre Borges de ninguna forma es síntoma del rigor valorativo de una obra y un autor. Muchos de los trabajos son, hasta cierto punto, la dinámica del oportunismo que brinda la consagración de un nombre. El género más socorrido en torno a Borges es, con toda seguridad, el de las entrevistas, material sobre el que se han escrito muchos ensayos con bastante frivolidad.

Ahora bien, después de lo dicho, tendremos que reconocer que el trabajo *Borges y la cábala,* del poeta y ensayista argentino, nos condesciende con el género, en cuanto a los trabajos sobre Borges. Saúl Sosnowski realiza en este ensayo un riguroso trabajo interpretativo en cuanto al tema propuesto, y desde los ángulos más significativos. En el análisis de los escritos borgianos y la influencia del sentido cabalístico, no solamente en relación con lo anecdótico, el autor de este ensayo nos aporta una serie de antecedentes esclarecedores, en cuanto al sentido de la palabra en la obra de Borges.

Pensamos que este trabajo no solamente es de gran utilidad para el especializado en la obra del escritor argentino, sino para todo aquel que se sienta inclinado a conocer en profundidad un aspecto verdaderamente interesante del sentido dinámico del verbo como creador y recreador del mundo expresivo. Tenemos que reconocer que este trabajo de Sos-

nowski abre una serie de puertas para el más amplio espectro valorativo de la obra de Borges; también debemos reconocer que en este ensayo existe una proyección más amplia en cuanto al hecho creador transferible del verbo.—*G. P.*

LUCIANO GRACIA: *Creciendo en soledad*. Publicaciones Porvenir Independiente. Zaragoza. España. 1978.

Densidad de la voz que se torna memorial lo cotidiano, que convierte en permanencia ese gesto apenas visión de lo vivido, pero que es tal vez la huella más honda. En lo cotidiano, Luciano Gracia sabe darnos toda la dimensión del transcurso emocional con que los hechos logran ser encuentro en un continuo indagar en torno a lo palpable. Una poesía que sale al encuentro del hombre desde su propia realidad circundante, tan llena de proximidad que se hace piel o íntimo ritmo vital.

En *Creciendo en soledad* se pulsa la realidad con un lenguaje adecuado a la experiencia que lo ha datado de sentido, que le ha dado su carga y lo ha hecho acto comunicante. En estos poemas nada parecen obedecer al acontecer gratuito, en ellos cada imagen es la repercusión de un temblor que surge desde su propia y sentida hondura. Hemos de confesar que no conocíamos antes de este libro la obra anterior de este poeta, pero en *Creciendo en soledad* podemos adivinar todo un proceso de decantación del verso para darnos este conjunto de poemas que nos acerca a su obra.

Manuel Casales en la presentación escribe en torno a la poesía de Gracia, y entre otras cosas nos dice: «Su verso, aleación carne-hueso, tierra-piedra, agua-río-mar, acostumbra en el ofrecimiento de metáforas e imágenes de acumulación sorpresiva, y es una caña libre de gran sonoridad que sabe quebrarse donde conviene produciendo originales efectos rítmicos». La poesía de Luciano Gracia cuenta con la publicación de otros libros anteriores y de los cuales se nos da noticia en la presentación: su primer libro, *Como una profecía,* data de 1967, a él han seguido: *Hablan los días,* 1969, y *Vértice de la sangre,* 1974.—*G. P.*

ALFONSO LOPEZ GRADOLI: *Las palabras*. Provincia. Colección de Poesía. Diputación Provincial. León. España. 1978.

La personalidad poética de Alfonso López Gradolí es múltiple, sorpresiva. En ella se dan cita las tendencias más variadas y no podríamos

encasillar sus preocupaciones expresivas en ningún estilo o corriente determinada. Tan pronto es el poeta que nos entrega la muestra de una preocupación por el plasticismo textual, como el que se ata a una estructura poética tremendamente respetuosa de las formas. Todas las facetas parecen interesarle a cambio de hallar un camino que estructure su preocupación poética en un instante determinado y acorde con unas intenciones expresivas.

El libro *Las palabras* obtuvo el premio Antonio González de Lama del Excelentísimo Ayuntamiento de León, en él nada podríamos encontrar que nos permitiera relacionarlo con el autor de *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche,* aparecido en la Colección Ambito Literario el año 1977. Su poesía varía, pensamos que indaga y busca una correlación con su intención comunicante. *Las palabras* lo constituyen un grupo de poemas que bordean el intimismo y en los cuales existe un deseo por poblar el entorno, por constatar lo que nos rodea y a la vez constatarnos a nosotros mismos en ese poblamiento de situaciones y cosas:

Pasas la mano por el tronco del árbol
y parece idéntica rugosidad que cuando te fuistes.
En las mejillasc jamás quedan las huellas
de los labios voraces (...).

Son estos poemas unos poemas regidos por un extraño regreso. Son poemas que retoman y reencuentran un mundo de sensaciones pasadas y las regresan a una nueva realidad.—*G. P.*

ALFONSO BARRERA VALVERDE: *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes.* Colección Novela y Cuento. E. M. E. S. A. Madrid, 1978.

Barrera Valverde nos entrega la visión de una realidad social amplia en matices, cargada de contenido en perfecta integración con la problemática de un pueblo. Esta novela logra en todo momento adentrarnos en las tensiones emocionales que producen o se hacen más notorias, en una estructura novelística llevada con una indudable maestría.

El personaje-nudo de esta narración de Barrera Valverde se centra en «Mama Zoila»; es desde este punto, desde este núcleo emocional, desde donde parte, y podríamos decir que adonde convergen, las situaciones que van dando cuerpo y estructura a *Heredarás un mar que nos conoces y...* Es en este personaje donde Barrera Valverde centra el carácter de un pueblo en sus características más íntimas y donde la ternura encuentra

el liezo dúctil en que se inscribe el dolor. Aparte de los logros estructurales de esta novela, tendríamos que profundizar en un aspecto que es esencial en ella, y que es el lenguaje. Por medio de éste el autor de *Heredarás un mar que...* logra dotar a su desarrollo textual de una hondura y una variedad de resonancias entrañables en las cuales la belleza es una constante.

Este dominio del lenguaje, este uso certero del giro idiomático que nos hace imagen testimonial, sin perder su carga de poesía pensamos que se debe al hecho de que en Barrera Valverde continúa existiendo la visión del poeta que es, y que le ha valido un lugar destacado dentro del panorama actual de la poesía ecuatoriana. Prueba de ello son sus libros: *Latitud unánime, Testimonio* y *Del solar y del tránsito.*

Ni la premura de una reseña ni la voracidad a que este tipo de comentarios nos obliga, nos evitará decir que en esta segunda novela de Barrera Valverde estamos ante el mundo de un novelista que sabe adentrarse en el mundo de sus personajes, y esta lealtad para con ellos se percibe y se hace comunicación con el lector, que siente el «drama y la esperanza de un pueblo» y que en una medida más cercana a la realidad, es la esperanza y el drama de un continente.—*G. P.*

LA CONQUISTA DE MEXICO contada por contemporáneos. Editorial Nueva Imagen. México. D. F. 1978.

Nos parece este libro, tanto en su presentación como en su contenido, una obra llena de belleza. Una belleza que va más allá de lo estrictamente anecdótico: la conquista de México contada por los que la vivieron, o mejor la sobrevivieron, transmitiéndola en forma de códices. El volumen se basa en la interpretación de estos códicos hecho por los discípulos de Bernardino de Sahagún, formados en su escuela de Santiago Tlatelolco.

Bernardino de Sahagún se dedicó en varias ciudades mexicanas, en lo que podríamos llamar el más antiguo trabajo de campo dentro de la antropología, a la búsqueda de los indios más ancianos con el propósito de que con la ayuda de los códices prehispánicos ilustrados reconstruyeran sus tradiciones. Lo dicho por estos ancianos fue traducido por los discípulos de Sahagún y redactado en lengua náthuatl. Sahagún resumió a su vez este material y lo tradujo al español, formando de esta manera un completo informe que abarca un amplio panorama de los aspectos de la vida mexicana en la época anterior a Cortés y que desemboca en la conquista de México.

La obra de Sahagún, según se nos dice, experimentó los más variados destinos, como asimismo los manuscritos, de los cuales uno se conserva en la Biblioteca del Real Palacio de Madrid y que, según se nos indica, se encuentra ilustrado con imágenes seguramente copiadas de pinturas prehispánicas. Otro de los códices que se conserva es el que se halla en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, y sobre éste, el de la biblioteca italiana, que se ha hecho la edición que nos preocupa.

Los textos y su adaptación se deben a Marta Dujovne, lo mismo que la introducción, y el montaje de los dibujos en su aspecto gráfico a Lorenzo Amengual. Fruto de este trabajo compartido es, como hemos dicho, un hermoso libro.—*G. P.*

ANTONIO PEREIRA: *País de los Losadas.* Editorial Plaza & Janés, Sociedad Anónima. Barcelona, 1978.

No podríamos decir que Antonio Pereira sea el nombre de uno de los escritores españoles actuales que continuamente se citan para darnos una aproximación de la actual narrativa peninsular. Las circunstancias nos han acostumbrado a otros nombres y a otros títulos que no son los de los libros anteriormente publicados por este novelista y poeta, nacido en León en 1923, y entre los que es necesario señalar: *Una ventana en la carretera,* cuentos, 1967, con el cual su autor obtuvo el Premio Leopoldo Alas; *Un sitio para Soledad,* su primera novela, 1969, a la que sigue en 1973 *La costa de los fuegos tardíos.*

Esto es en cuanto a su obra narrativa, su obra poética también es importante dentro de su labor literaria y ha sido dada a conocer en la Colección Selección de Poesía Española, editada por la misma editorial, que ahora nos entrega *País de los Losadas,* editorial en la que podríamos decir que ha sido publicada casi toda la obra de Antonio Pereira. Desde luego que no es ésta la ocasión para hablar de su poesía, ya que debemos atenernos a la reseña de la presente novela.

Si digno de un análisis en profundidad es hu hacer poético, con mayor razón lo es merecedor su trabajo narrativo, donde se aúnan, con verdadero acierto, una serie de elementos lo suficientemente válidos para que su prosa figure entre los más destacados escritores españoles del actual momento literario. En *País de los Losadas* podríamos decir que estos valores se nos presentan en toda su nitidez; en esta novela nos encontramos ante un seguro dominio de la técnica, sin alardes estructurales, solamente la justeza de un discurso narrativo, Antonio Pereira nos va introduciendo en un mundo en que los seres viven con absoluta intensidad.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5. MADRID).*

EN POCAS LINEAS

AGUSTIN DELGADO: *Antología.* Ed. Taranto. Colección de poesía «Nos queda la palabra». Madrid, 1979.

Se ha dicho con alguna frecuencia que las antologías sólo sirven para brindar una versión parcializada y fragmentaria de un autor, y como muchas veces ocurre es sólo una verdad a medias. En este caso, la antología de Agustín Delgado, nacido en León en 1941, puede servir al lector atento e interesado en la poesía para introducirse en un mundo donde la palabra suena clara, despojada de adornos estériles; una palabra que fluye natural y auténtica, sin un sólo obstáculo verbal que haga tropezar al discurso.

De sus cinco libros: *El silencio,* 1964; *Nueve rayas de tiza,* 1968; *Cancionero civil,* 1970; *Aurora boreal,* 1971, y *Espíritu áspero,* 1974, ha seleccionado un conjunto cercano a los cuarenta poemas que ponen de manifiesto no sólo la gran homogeneidad de la poesía de Delgado, sino su coherencia interna, más allá de diferencias formales que puedan aparecer en los diversos temas. Hay un tono, un cuidado verbal que unifica el libro como denominador común. No importa que el autor se refiera a la dura vida de los emigrantes en Alemania, a su soledad, a su nostalgia dura, áspera, o a meros hechos de la vida cotidiana; de todos modos, la palabra de Delgado reconoce un modo peculiar de expresión, un aire que permite reconocer su firma.

A veces puede recurrir al verso medido y rimado, para ironizar en «Los señores cenan fuera», un estilo de vida y allí la crítica surge en medio del humor. Más ternura se advierte, en cambio, cuando evoca la vieja sociedad española en «Aquellos papás sí que tenían guasa»: *«Mira que tenía gracia / los tiempos aquellos / dándole a la lengua toda la santa tarde / y muchísimo café / y éste / vino de Madrid / o vaya discurso / don Telesforo / arrullador / y sus niñas / jugándosela a mamá con los golfos / y mamá con los almidones por aquellos pasillos / tintineando a las doncellas».*

Varios son los trabajos de esta antología que merecen ser recordados, pero entre ellos no pueden olvidarse «La muerte del padre se alza en la ventana», poema hondo, pudoroso y memorable; «En privado», «Y si tampoco».

Un libro y una obra que merecen un estudio y un análisis mucho más dilatado que el que puede efectuarse en estas pocas líneas. Un libro y una obra que—además—merecen muchos más lectores que los que hasta ahora puede haber tenido su autor.—*H. S.*

JOSE CARLOS GALLARDO: *El polvo de los desaparecidos.* Ed. Aldebarán. Sevilla, 1978.

Granadino de 1925, la actividad poética de José Carlos Gallardo resulta notablemente prolífica: ha publicado veintisiete libros y no se ha cansado de obtener recompensas a su tarea creadora, entre otros el Premio Ciudad de Irún, el Premio Ciudad de Granada, la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, el Premio del Fondo Nacional de las Artes de ese mismo país y el Premio Municipal de Literatura de la ciudad de Buenos Aires, donde reside desde hace años.

El polvo de los desaparecidos obtuvo, por su parte, el Premio Aldebarán correspondiente al año 1978. Su temática unitaria gira alrededor del tema del indígena americano: «*Indios al peso, reunidos / en una espuerta de escombros. / Indio más indio más indio, / al final del indio torvo / un bisonte, / una montaña / de altos indios incoloros / haciéndose polvoreda / de balas de meteoro / un puñetazo de gritos / sacándole sangre a un rostro*». Y agrega en otro poema («Indio sentado»): «*La vida para ti termina en una / piedra de sábana / y en ella tejes / la tela mineral de tu legaña / ... / Vives del polvo, enharinado / como un rupestre pez de calma, y en la sordera del paisaje blanco / como una piedra descendida, nadas*».

A lo largo de todo el libro Gallardo narra, como si se tratara de una historia, aspectos, detalles, fragmentos de la vida del indígena, su lenta y constante destrucción, su marginamiento de la denominada civilización, de los bienes que la sociedad otorga a algunos de sus integrantes. Así escribe: «*Nunca pudo comprarse un pedacito / de propiedad. Había venido al mundo / como un golpe de invierno y, desde entonces, / vivía de un desnudo frío y congénito. / Sabía que su sitio era una caries / de polvo, un páramo quemado, y que / tenía el salitre como horma del paso*».

Entre los trabajos del libro, también merecen destacarse los poemas: «El cacique», «La curandera», «La luz mala» y «Epoca de lluvias».—*H. S.*

GEOFFREY ASHE: *Los misterios de la sabiduría antigua. Ed. Altalena.* Madrid, 1979.

Desde hace algunos lustros los investigadores han retornado a buscar en los mitos esotéricos, causas, explicaciones de las actividades del hombre de la antigüedad, aquellos rastros que darían una justificación a muchas de las actitudes y conductas que el hombre contemporáneo juzga—a veces con razón—incomprensibles.

En este camino en persecución de lo esotérico y del saber remoto es más lo que se ha escrito en el campo de la mera divagación seudocientífica que en el terreno del razonamiento y el aporte de pruebas. También aquí ciertos supuestos textos de divulgación y otros puramente escandalosos han logrado sus frutos: han recho estragos. El hombre medio se encuentra entonces con una multiplicidad de títulos que no hacen otra cosa que contribuir a la confusión general, y esos libros son leídos de la misma manera que pueden leerse los malos autores de ciencia-ficción: como un mero entretenimiento que el lector sabe de antemano falso.

Geoffrey Ashe, en cambio, traba un panorama bastante completo de las viejas creencias, rastrea los conocimientos que en un principio eran sólo exclusividad de sacerdotes e iniciados y contrasta los descubrimientos científicos más actuales con las huellas dejadas por las civilizaciones milenarias, y también por aquellas creencias que no pudieron ser tapadas por el olvido a pesar del avance de la civilización tecnológica y el cientificismo.—*H. S.*

JOSEPH A. FEUSTLE: *Poesía y mística (Darío, Jiménez y Paz)*. Editorial Universidad Veracruzana. Veracruz. México. 1979.

Tres poetas, tres figuras clave de «nuestro siglo modernista», son analizados por el profesor Joseph A. Feustle con el objeto de descubrir relaciones entre la mística y la poesía. «Entre el místico y el poeta existen semejanzas indudables»—escribe Feustle—. Y agrega: «Octavio Paz cree que el poeta tiende a participar en lo absoluto como el místico; y tiende a expresarlo todo como la liturgia y la fiesta religiosa», y por su lado, Amado Alonso ha dicho que «toda poesía auténtica nos acerca a Dios porque descubre el infinito convergente de cada cosa y porque lo hace con el modo divino de la creación». Podría agregarse que el ansia de trascendencia y de totalidad que manifiestan las obras de los tres poetas estudiados también acercaría a la idea de perfección de absoluto, propia de la mística, según se deduce del ensayo de Feustle.

«En la obra de Darío, Jiménez y Paz, la poesía y la mujer son mediadores entre el poeta y su concepto de lo divino»—asegura—. Y sigue: «En la obra de Darío, la poesía tiene los mismos atributos que su dios, Apolo, "luz y armonía". Estos elementos aparecen en el soneto "El cisne", en el que Júpiter, atraído por la belleza de Leda, adopta la forma del cisne para unirse con ella. Del "huevo azul" de Leda brota la "blanca Helena", a quien se caracteriza como "la princesa inmortal" de la

"Hermosura". De igual manera, concebida en "luz y armonía", brotará la nueva poesía, la nueva "Helena eterna y pura que encarna el ideal"».

Respecto al poeta español, Feustle explica: «Juan Ramón Jiménez ha dicho que todo su avance poético... era avance hacia Dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin de un dios. Este es su dios-conciencia belleza». Por último, explica: «Para Octavio Paz, cuya poesía es expresión de la otredad, el poeta participa en lo absoluto y expresa esta participación en la forma de una liturgia».

Feustle descubre y estudia las relaciones entre la mística y la sensualidad, en tanto «poesía y mujer actúan como mediadores entre el poeta y su divinidad... La experiencia poética y la amorosa—define—duplican el proceso y desdoblamiento típicos del misticismo». Buscando las semejanzas entre la poesía, la mujer y la mística, el libro encuentra un hilo conductor que atraviesa la obra de los tres poetas analizados y consigue relacionarlos sorprendentemente en aspectos y líneas que aún no habían sido descubiertos por la crítica.—*H. S.*

GEORGES RAILLARD: *Conversaciones con Miró.* Ed. Granica. Serie Conversaciones. Barcelona, 1978.

Entre el 3 y el 8 de noviembre de 1975, Georges Raillard, profesor de literatura y arte moderno en la Universidad de París, dialogó con el pintor catalán en su casa de Palma de Mallorca, y dada la escasa importancia que Joan Miró ha dado a su palabra—ya que siempre ha preferido ser juzgado por su obra y sólo por su obra—estas conversaciones revisten singular importancia para conocer aspectos de su biografía, sus opiniones, sus juicios sobre otros pintores, sus recuerdos y hasta sus proyectos.

Miró cuenta uno cualquiera de sus días, reconociendo que la suya es una vida intelectual completa: «Me levanto todos los días a las ocho, me baño y bajo aquí, al taller Sert, donde trabajo hasta la hora del desayuno. Luego continúo hasta las dos. Como, descanso veinte minutos e inmediatamente vuelvo aquí al trabajo. Por la tarde reviso lo que he hecho por la mañana y preparo el trabajo del día siguiente. Pero la hora en que más trabajo es muy temprano, a eso de las cuatro de la mañana. Trabajo sin trabajar. En la cama. Entre las cuatro y siete me entretengo completamente en mi tarea. Después vuelvo a dormirme, entre las siete y las ocho. Casi siempre es así».

Asegura que nunca entra rutinariamente al taller: «La tensión es cada vez más viva. Cuanto más envejezco, más fuerte es la tensión. Esto

inquieta a mi mujer. Cuanto más envejezco, me vuelvo más loco, agresivo o malvado», aclara que sólo en su obra y nunca con la gente, pero desliza: «Me gustaría morirme diciendo "mierda"». Confiesa que mientras trabaja no acepta música ni nada que lo distraiga: «Mientras trabajo, nada. Absolutamente nada. No miro el paisaje, que es magnífico. Hay pocas ventanas y corro las cortinas. Nada, nada, nada. Lo que me excita es eso; esa manchita blanca en el suelo. Hay quien se hace leer poemas, textos, no sé qué. En mi caso está absolutamente descartado». Pero explica: «cuando he terminado de trabajar, todos los días, más que leer por leer, leo o escucho música para conservar y mantener mi estado moral y espiritual, como un boxeador se entrena para mantener su forma física. Leo poemas y escucho música, como he hecho siempre. Pero no mientras trabajo, porque me apartaría de mi camino».

Cuenta que cuando se encontró—en la exposición retrospectiva de su obra efectuada en el Gran Palais—ante una considerable cantidad de sus telas «fui como un crítico severo, muy severo. El conjunto de lo expuesto me emocionó mucho. No me detuve en los detalles, pero consideré el alcance de toda mi obra. Tuve la clara sensación de haber trabajado honestamente. No digo que haya logrado lo que quería, no, eso nunca; pero he sido un individuo honesto, sin más».

Se confiesa más cercano a Paúl Eluard que a André Breton. «Con Breton siempre sentía cierta desconfianza. Era demasiado dogmático, demasiado cerrado.» Al mencionar a Marc Chagall, dice: «Me disculpo por hablar de un colega, pero no puedo explicarme cómo Malraux y Aragon pueden sentir admiración por él».

Ante la pregunta de Raillard: «¿Qué es su oficio?», Miró responde y se define: «Es como la ortografía. Pero me viene del exterior. Me lo dicta lo que deseo expresar. No hay reglas de gramática ni de sintaxis, no hay nada. Es preciso que haga mi trabajo y que me las arregle».

Tal vez uno de los principales méritos del libro, además de amenidad, de su agilidad periodística, sea el nivel del entrevistador y su grado de conocimiento de la obra de Miró y de la pintura contemporánea en general. Sólo así podía ser posible este óptimo resultado.—*H. S.*

JAVIER GARCIA SANCHEZ: *Conocer Hölderlin y su obra.* Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

Johann Christian Friedrich Hölderlin nació el 20 de marzo de 1770 en Lauffen del Neckar, en Suavia, y murió el 7 de junio de 1843 en Tubinga, en una torre junto al Neckar. Personaje atípico, desgajado

de su tiempo, es, sin embargo, uno de las cimas más altas de la literatura alemana de su época. Pese a ello, el propio Goethe lo juzgó como un hombre de escaso interés. A partir de 1806, Hölderlin debió ser internado a causa de su progresiva demencia, que no le impidió escribir conservando algunos de los destellos del genio que le permitieron crear en los primeros treinta y seis años de su vida una obra que abarca de la poesía al ensayo, del drama a la novela.

Javier García Sánchez demuestra su conocimiento del creador alemán en un libro apto tanto para lectores de Hölderlin como para neófitos que acaban de descubrir su nombre. El volumen, más que una mera introducción, es un intento de acercamiento, de remozado análisis, que abarca los distintos aspectos de la variada obra del autor de *Hiperión;* lo sigue a través de sus libros, lo indaga en sus versos, en las claves y códigos de su filosofía (capítulo éste que constituye el nudo del libro), y no elude los aspectos dramáticos de sus treinta y seis años de reclusión a causa de su locura.

Con referencia a la figura de Hölderlin como poeta, García Sánchez sostiene que «entrar en el Hölderlin de los poemas significa ir tropezando una y otra vez con el rastro arrebatador que deja tras de sí la sonrisa de la naturaleza y profundizar en las mismísimas entrañas de la alteridad existente». Y agrega: «Con precisión epigramática el poeta combina los grandes temas y la aletargada intrascendencia de una severa visión de las cosas. Frecuentemente en medio de un poema se encuentra la frase decisiva, aquella que, en sí, encierra todo y más de lo que intenta ser ese poema, espada decapitadora y justiciera del pecado venial que significa escribir».

El estudio no se limita a recorrer aspectos de la figura del poeta germano: coloca a Hölderlin en medio de su tiempo y allí lo observa, comparándolo con sus contemporáneos, Novalis, por ejemplo, lo que permite al lector una visión totalizadora de una época en la que con la perspectiva actual, el poeta suavo brilla con inusuales destellos.—*H. S.*

DAVID VIÑAS: *Un dios cotidiano.* Editorial Taranto. Madrid, 1979.

Esta primera edición española de la novela (la segunda publicada por David Viñas) llega a la península después de haber agotado otras seis en la Argentina.

Empalidecida por el éxito de otros de sus libros: *Los dueños de la tierra, Dar la cara, Los hombres de a caballo,* esta novela, escrita cuan-

do su autor aún no tenía treinta años, muestra a un narrador seguro, dueño de un oficio que atrapa al lector desde la primera página.

Un dios cotidiano cuenta las angustias, conflictos y contradicciones de un sacerdote hijo de un viejo político anticlerical que ha elegido el camino religioso como una huída, un enfrentamiento con su padre y todo lo que significa el mundo que él representa. Pero tampoco encuentra en la Iglesia los principios éticos que esperaba hallar; por el contrario, poco a poco va a descubrir, en un colegio en el que debe ejercer como maestro durante un año, toda la hipocresía, los falsos convencionalismos y el fraude profundo que rigen la vida religiosa y que de alguna forma se igualan con el ambiente del que pretendió escapar.

El padre Ferré tratará de mantenerse fiel a sus principios, pero la realidad terminará por desbordarlo y la equidistancia que él perseguía terminará por destruir también sus ideales y su concepto del mundo.

Viñas ha logrado dar el clima del colegio, y que los sacerdotes, en especial la personalidad del padre Porter, personaje clave de la novela, se conviertan en seres vivos que trasciendan la ficción y que adquieran realidad propia. Ambientada en la Argentina durante los años de la guerra civil española, con pequeños detalles, Viñas consigue mostrar cómo se vivían los acontecimientos de la península en el Río de la Plata desde la óptica católica.

Los castigos, la picaresca, los hábitos, las emociones, las humillaciones que caracterizan la vida del internado han sido traducidos en un lenguaje directo, en diálgos de notable fuerza narrativa, que justifican la vigencia de este libro, injustamente relegado en el conjunto de la obra novelística de Viñas.—*H. S.*

VIRGILIO SERAFINI: *La vicenda romántica di Bécquer*. Marino Solfanelli Editore. Pescara. Italia. 1978.

Con el viejo Madrid del siglo XIX como telón de fondo, Virgilio Serafini sigue los pasos de Gustavo Adolfo Bécquer en un texto que oscila entre la biografía y la pura imaginación poética. Aparecen así otros escritores del romanticismo, artistas, músicos que le sirven al autor para ambientar su historia. También lo sigue a Sevilla y traza aspectos de la vida del poeta mediante fragmentos de su obra en una traducción que mantiene el ritmo y la musicalidad del original.

Virgilio Serafini es un estudioso de la literatura y la cultura hispanoamericanas y ya ha publicado algunos trabajos referidos a Rubén Darío, Emilio Carrere y Miguel Angel Asturias. Asimismo ha dado a co-

nocer narraciones inspiradas en el mundo precolombino y es autor de: *Immagini e sentimiento nella lirica di Antonio Machado, Musa Ispana e Storie e leggende dell'América Latina.*

Serafini, contra la opinión generalizada sobre la influencia de Heine y Byron en Bécquer, se inclina decididamente por un legado petrarquista que le habría llegado a través de las lecturas efectuadas en Herrera, Rioja, y en la escuela sevillana. También asegura que no es desdeñable la influencia de Leopardi y trata de reforzar su criterio citando analogías. Asimismo merece destacarse el paralelismo entre el mundo poético becqueriano y el de artistas de su tiempo, como Federico de Madrazo, Carlos Luis Ribera, Pérez Villaamil, Alenza, Palmaroli o los italianos Hayes y Tranquillo Cremona.

Debe subrayarse que la publicación de este trabajo de Serafini representa el mayor *corpus* de poesía de Gustavo Adolfo Bécquer vertida hasta ahora al italiano en un solo volumen. Traducción cuya riqueza puede apreciarse en un pequeño ejemplo de algunos de los versos más conocidos del sevillano: «*Torneranno le nere rondinelle / ad appendere i nidi al tuo balcone, / e danzando al riflesso dei cristali / forse ti chiameranno, / me quelle che nel volo ralentavano / Il mio sogno e il tuo fascino a guardare, / ed avevano appreso i nostri nomi, / quelle... non torneranno*».—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º-A. MADRID-9).*

LECTURA DE REVISTAS

DIWAN

Esta revista, dirigida por Alberto Cardín, Federico Jiménez, Biel Mesquida y Javier Rubio, apareció en Barcelona en enero de 1978, con un sumario que sorprendió a los lectores, por su temática y el agudo y lúcido tratamiento de los asuntos abordados, además de una cuidadísima presentación gráfica; la nueva entrega continúa la línea inaugural y la profundiza.

El volumen correspondiente a septiembre de 1978 se abre con un manifiesto de C. I. E. L. (Comité de Intelectuales por la Europa de las Libertades), cuyos objetivos se resumen en «Llevar a pensar, expresarse y actuar conjuntamente a aquellos intelectuales que viven en Francia y están decididos, sin una ideología común, a defender el pluralismo ideológico, la diversidad, la raigambre y la espontaneidad de la cultura. Re-

chazando que el espíritu humano pueda ser limitado, inhibido o dominado por la brutal o insidiosa dictadura de un «determinismo histórico»; y resueltos, en su misma diversidad, a defender, sin concesión alguna, esta ética irreductible: el respeto a la persona y la libre expresión alguna, esta ética irreductible: el respeto a la persona y la libre expresión», y además a «amplía el campo de esta voluntad y esta reflexión a los intelectuales de toda Europa». Firman, entre otros, hasta llegar a 118 fundadores, Raymon Aron, Fernando Arrabal, Jean-Louis Barrault, Jean-Marie Benoist, Daniel Boulanger, Jean-Claude Brialy, Claude Chabrol, Sonia Delaunay, Jean Fourastie, Abel Gance, Eugène Ionesco, ean Lacouture, Claude Mauriac, René de Obaldía, Louis Pauwels, André Pieyre de Mandiargues, Jean-François Ravel.

Tras este manifiesto, que la revista, evidentemente, hace suyo, aparece un largo asedio a la figura de José Lezama Lima, que incluye una dilatada entrevista efectuada al autor de *Paradiso* en 1971, pero cuyas respuestas sobre la función del creador y sobre las claves de su propia obra literaria continúan con la misma validez del primer día y se completa luego con los siguientes trabajos: «El antigóngora», de Federico Jiménez Losantos; «Celebración de interior con la figura yacente», de J. Rubio; «Acato y recato del ensayo soberano», de A. Cardín (*«Es posible acercar Lezama Lima a Unamuno más que a ninguno de los demás contemporáneos españoles que han logrado captar la esencia del catolicismo como lenguaje. Bergamín es más católico que Unamuno, pero lo separa fundamentalmente de Lezama su* penchant *jansenista. Los jansenistas Los jansenistas difícilmente hablan de la resurrección, les inquieta más lo incierto del origen que la promesa del triunfo: no es extraño que el razonamiento de Bergamín sea esencialmente matonómico. Unamuno sí piensa en la resurrección, la enseña siempre como una meta, pero siempre a la manera protestante: como exaltación del individuo»*). «En torno a Oppiano Licario», de Luisa Jordán (Oppiano Licario *pone en juego un secreto indescifrable cuyo objetivo se encuentra dispersado, se halla en la falta, en la ausencia que fluye como el deseo, inarticulable, algo que no arriba o bien que llega a otro sitio, periplo fracasado en apariencia como los barcos de los descubridores de Indias).* Oppiano Licario *es la súmula, la página en blanco, lo que no puede ser revelado más que en el choque meteorítico de la metáfora, en el fogonazo de la imagen, en una catábasis hacia los otros textos de Lezama»;* «En Zama la ma. La meva pica amb un bell seductor», de B. Mesquida, cierra el homenaje.

Completan el ejemplar número 2/3 de *Daiwan:* «Unas cuantas disidencias con Juan Goytisolo», sobre ciertos aspectos de *Disidencias* de dicho autor, de F. Jiménez Santos; «Jung pierde Freud», del argentino Germán Leopoldo García; «La represión: lo no dicho y el decir», de

Sara Glasman, y «El juego de Michael Foucault», una entrevista con el autor de *La voluntad de saber* realizada por Alain Grosrichard. La última sección de la revista, «Otrosí: diario de lecturas», constituye una *varia silva lección* lúcida y original.

El conjunto de la publicación manifiesta una actitud de quiebra con la crítica adocenada y asume el pensamiento literario como una aventura libre y sin trabas en un medio donde—demasiadas veces—los marcos académicos actúan como muros de una celda más que como una preceptiva. Una experiencia que merece ser continuada.—*H. S.*

ALCANCE, revista de poesía

En la primavera de 1978 apareció el primer número de esta revista leonesa dedicada íntegramente a la poesía comandada por un equipo de redacción integrado por Gaspar Moisés Gómez, Angel García Aller, Alfonso García Rodríguez y Antonio Merayo Cuadrado.

Cada entrega (de las dos que hemos visto) contienen, además de un nutrido y bien elegido grupo de poemas y un cuaderno celeste interior dedicado a un sólo autor: el número uno al poeta granadino residente en Buenos Aires José Carlos Gallardo, y el segundo, a Lorenzo Gómiz.

En el sumario de ambas entregas se mezclan, bien dosificados, autores consagrados y otros que recién comienzan su experiencia literaria, entre los que pueden citarse los nombres de Salustiano Masó, Antonio Merayo, Enrique Molina Campos,, Alfonso López Gradolí, Alfonso García Rodríguez, José Luis Cano, Carlos Sahagún, Angel García Aller, Rafael Guillén, Fernando Quiñones, Jaime Siles, Antonio Colinas, José Luis García Martín, Ana María Navales, Luis Carnicero, Carlos Alvarez, Angel Abajo Abajo.

Tal vez porque la promesa del primer editorial: «No será *Alcance* amparadora de un determinado tipo de poesía, por serlo de toda sin discriminación. Tampoco pretende llenar ningún vacío, ni ser precursora de ninguna otra», demuestra sólo humildad y auténtico amor a la poesía, es que la revista puede llegar a cubrir, al menos, parte del enorme vacío poético que sufre España en lo referente a publicaciones de este tipo.

El segundo número incluye una mesa redonda sobre la difusión de la poesía y una brevísima sección crítica, que tal vez debería ampliarse en próximas entregas.—*H. S.*

POESIA DE VENEZUELA

Desde hace dieciséis años esta publicación, dirigida por Pascual Venegas Filardo, se encarga de hacer conocer en todo el mundo de habla

castellana no solamente la poesía venezolana, tal como reza y haría suponer el título, sino las distintas vertinentes del movimiento poético de España y América, sin preocuparse de escuelas, sectas o tendencias. Con una gran apertura ideológica y estética, Filardo ha sabido dosificar en estos largos tres lustros las múltiples variantes que se han dado en la vida poética de nuestra lengua.

En los dos últimos números llegados a nuestra mesa de trabajo, los 91 y 92, correspondientes a mayo-junio y julio-agosto de 1978, se incluyen trabajos—entre otros muchos—de Julián Martín Abad, Alberto Baeza Flores, Antonio L. Bouza, Gabriel Celaya, Jesús Fernández Palacios, Carlos Murciano, Luis Enrique Granados, Francisco Lizardo y Carlos Isla.

La revista publica una sección, «Correo poético español», donde Carlos Murciano comenta la actividad poética en la península y cobija también una amplia sección de breves comentarios bibliográficos y otra, «La poesía en el mundo», donde se eligen muestras de poemas de libros recientemente aparecidos. La contraportada sí está dedicada íntegramente a la poesía venezolana.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º-A. MADRID-9).*